



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE MÚSICA

**NOTAS AL PROGRAMA, OBRAS DE:
MONA AHDAB, CARLOS JOBIM, JEFF QUEEN,
JOHN PSATHAS, IANNIS XENAKIS.**

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN MÚSICA INSTRUMENTISTA-PERCUSIONES**

**PRESENTA:
RAFAEL ALMARAZ PÉREZ**

**ASESOR DEL EXAMEN PÚBLICO
GABRIELA DOLORES JIMÉNEZ LARA**

**ASESOR DEL TRABAJO ESCRITO
MARÍA CONCEPCIÓN MORÁN MARTÍNEZ**





Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

SINODALES

MTRA. GABRIELA DOLORES JIMÉNEZ LARA

PRESIDENTE

DR. JULIO VIGUERAS ÁLVAREZ

SECRETARIO

MTRO. FRANCISCO SÁNCHEZ CORTÉS

VOCAL

MTRA. MARÍA CONCEPCIÓN MÓRAN MARTÍNEZ

SUPLENTE

MTRO. LUIS GONZAGA PASTOR FARILL

SUPLENTE

Dedicatoria

*A mi madre, Juana Pérez Jaramillo, gracias infinitas por haberme enseñado que la lucha es la base para alcanzar lo que deseo, confiaste en mí y me brindaste la libertad de explorar, experimentar y de elegir lo que más me gusta hacer en la vida,
Música.*

A mis hermanos, Maricruz y Jerry.

A la vida, por los retos que me han hecho creer en mí, conocerme y amarme.

Agradecimientos

A Adriana Isabel Romero Huerta, gracias por ser mi compañera en este viaje, por todo el cariño, el apoyo, la motivación, el tiempo, la ayuda y la paciencia para cumplir esta meta te lo agradezco infinitamente.

A mi asesora, Mtra. Gabriela Dolores Jiménez Lara, gracias por ser mi ejemplo a seguir, por los consejos, la confianza, el apoyo, la paciencia, el tiempo, el buen humor y la comprensión brindada para interpretar las obras aquí presentadas.

A mi asesora, Mtra. María Concepción Morán Martínez, gracias por la buena vibra, siempre positiva motivándome a seguir adelante brindándome herramientas para realizar estas Notas al Programa.

A los maestros, Dr. Julio Viguera Álvarez y Mtro. Francisco Sánchez Cortés, gracias por el tiempo dedicado para leer este trabajo y sus consejos finales en el examen previo para lograr una mejor interpretación de las obras.

Al Mtro. Eleazar Corral, mi primer maestro de percusiones le agradezco infinitamente por compartir conmigo su sabiduría, su tiempo y su paciencia.

Al Mtro. Eduardo Gabriel Álvarez Ortega, gracias por el apoyo y la confianza que me ha brindado a lo largo de estos años.

Al Mtro. Sergio Ismael Cárdenas Tamez, gracias por enseñarme el oficio y el amor hacia la Orquesta Sinfónica.

A mis amigos en este camino, René Ocaña, Gabriel Duran, Roberto Castillo, David Pérez, Sergio Velázquez, Alejandro Hernandez, Rosario Solís, Doris Fragoso, Jorge Solís, Verónica Hernandez, Adyani Gámiz, Julio Juárez, David Moreno, por compartir conmigo tiempos inolvidables.

A mis compañeros de la Orquesta Filarmónica de Acapulco que participaron en el Examen Público.

A Mtra. Mona A. Ahdab, por las facilidades que me brindó para interpretar su concierto y por la entrevista que enriquece este trabajo.

A Excmo. Dr. Hicham Hamdan Embajador de Líbano en México, por el apoyo y las atenciones brindadas.

A Mtro. Errol Rackipov, por compartir algunos detalles de la transcripción de Chega de Saudade para este trabajo.

A Luis Daniel Miranda Astudillo, gracias por la ayuda y el tiempo dedicado a leer este trabajo sin duda tus consejos lo enriquecen.

A Orlando Velazquez gracias por los consejos para interpretar la obra Rebonds.

A la sección de Percusiones, Puebla: Valentin, Arturo, Baruch, Victor, Alejandra y Martha; Acapulco: Juan Carlos, Nicolas, Filiberto y Jonathan.

A mis compañeros percusionistas de la FaM, Cuautli, Cipactli, Paquito, David (coloch), Norma, Gabriela, Abraham, Marco, Adriana, Bernardo, Richard, Jorge, Luis Fernando, Mariana, Martha, Anibal, Eduardo, Bryan, Edison, Hugo, Dani, Luillo, Rosaura, Topacio, Ariana, Joey, Angel, Fer, Quique, Eder, Omar, Antonio, Guillermo, Carolina y las nuevas generaciones.

A los maestros de la FAM, Guadalupe Martínez Salgado +, David de la Paz Dominguez Cobo, Alejandro Ruiz Guadalajara, Francisco Viesca, Luis Manuel Sánchez, Gustavo Salas, Juan Gabriel Hernandez, Alfredo Bringas.

A mi alma mater, la UNAM, por darme los conocimientos necesarios para llegar a formarme como músico y como ser humano, en cada pasillo de la Facultad de Música he obtenido conocimientos, experiencias, platicas, risas y grandes amigos.

Índice

Resumen / Abstract	1
Introducción	3
Capítulo I “Tribute” 2004	
Introducción	6
I. 1 Contexto histórico musical y social	8
I. 1.1 Jeffrey Allen Queen (n. 1975)	8
I. 1.2 “Tribute” Solo para Dos Tambores de Marcha	13
- La Banda de Marcha	17
I. 2 Análisis musical de la obra	19
I. 3 Reflexión personal y sugerencias de interpretación.....	29
-Ejercicios creados a partir de la obra	31
Recapitulación	34
Capítulo II “Chega de Saudade” Vibráfono solo transcripción 1989	
Introducción	35
II. 1 Contexto histórico musical y social	37
II. 1.1 Carlos Jobim de Almeida (1927-1994)	37
II. 1.2 “Chega de Saudade”	40
- El Vibráfono	43
- Gary Burton	45
- Entrevista con Errol Rackipov	46
II. 2 Análisis musical de la obra	48
II. 3 Reflexión personal y sugerencias de Interpretación	54
Recapitulación	56
Capítulo III “Rebonds A y B” 1987-9 Solo de Multipercusión	
Introducción	57
III. 1 Contexto histórico musical y social	59

III. 1.1	Iannis Xenakis (1922- 2001)	59
III. 1.2	“Rebonds A y B” solo de Multipercusión	64
-	Obras pioneras de multipercusión	66
III. 2	Análisis musical de la obra	69
III. 3	Reflexión personal y sugerencias de interpretación	77
-	Ejercicios creados a partir de la obra	80
	Recapitulación	82
Capítulo IV	“Concerto # 1 for Marimba and Strings” 2012.	
	Introducción	83
IV. 1	Contexto histórico musical y social	85
IV. 1.1	Mona A. Ahdab (n.1966)	85
IV. 1.2	Concerto #1 for Marimba and Strings	87
-	Primeras obras de marimba y orquesta	89
-	Entrevista con la Maestra Mona Ahdab	91
IV. 2	Análisis musical de la obra	93
IV. 3	Reflexión personal y sugerencias de interpretación	113
	Recapitulación	114
Capítulo V	“Planet Damnations” 2007.	
	Introducción	115
V. 1	Contexto histórico musical y social	117
V. 1.1	John Psathas (n. 1966)	117
V. 1.2	Planet Damnation 2007 versión Solo con Audio Digital..	120
-	Evolución del Timbal	124
V. 2	Análisis musical de la obra	126
V. 3	Reflexión personal y sugerencias de interpretación	132
	Recapitulación	135
Conclusiones	136
Coda	138
Referencias	139
Anexos	144

Resumen

A partir del siglo XX la familia de los instrumentos de percusión ha estado en constante evolución en el ámbito orquestal, en la música de cámara, así como instrumento solista. Hoy en día el uso de los instrumentos de percusión tiene un fin más allá del de un instrumento acompañante y eso ha sido aprovechado y explotado por compositores, arreglistas e intérpretes como una herramienta de innovación y originalidad musical.

En estas Notas al Programa se abordarán cinco obras de percusión solista, cada una con características diferentes, las obras son: "Tribute" de Jeffrey Allen Queen, "Planet Damnation" de John Psathas, "Chega de saudade" de Carlos Jobim Arreglo de Gary Burton, "Rebonds A y B" de Iannis Xenakis y "Concerto # 1 for Marimba and Strings" de Mona A. Ahdab.

Se recopila información de cada una de las obras y sus autores incluyendo su historia y su entorno tanto musical como social. Se presenta un análisis musical, una reflexión del intérprete basada en su experiencia y algunas sugerencias de interpretación.

Palabras Clave:

Percusión – Tambor – Vibráfono – Marimba – Timbales – Multipercusión – Ahdab – Jobim – Xenakis – Psathas – Queen

Abstract

Since the twentieth century the family of percussion instruments has been in constant evolution in the orchestral field, in chamber music, as well as solo percussion. Today the use of percussion instruments has a purpose beyond that of an accompanying instrument and this has been harnessed and exploited by composers, arrangers and performers as a tool for musical innovation and originality.

In these program notes five works for percussion soloist were addressed, each one with different characteristics: "Tribute" by Jeffrey Allen Queen, "Planet Damnation" by John Psathas, "Chega de saudade" by Carlos Jobim Arrangement Gary Burton, "Rebonds A and B" by Iannis Xenakis, and "Concerto # 1 for Marimba and Strings" by Mona A. Ahdab.

An investigation was conducted on each work and its author, including its history and both musical and social environment. A musical analysis, a reflection of the interpreter based on his experience and some suggestions for interpretation are presented.

Key Words:

Percussion - Snare Drum - Vibraphone - Marimba - Timpani - Multi percussion -
Ahdab - Jobim - Xenakis - Psathas - Queen

Introducción

I

La música escrita en los siglos XX y XXI para percusiones trae consigo nuevos retos, nuevos lenguajes y nuevas notaciones musicales que a su vez también nos ofrecen la oportunidad de explorar el trabajo interdisciplinario con otras manifestaciones artísticas como lo son el teatro, la danza, el cine, las artes visuales, las artes circenses, los medios audiovisuales y las nuevas tecnologías.

El músico intérprete, como profesional de la música, tiene la responsabilidad de conocer cómo emerge la obra, así como sus elementos musicales, que en su conjunto constituyen un papel importante para la interpretación de la obra.

Swanwick (1991), basado en la teoría del filósofo y científico Karl R. Popper, nos habla de un esquema de los procesos del conocimiento humano, en este proceso menciona tres mundos distintos: el mundo uno, el exterior, lo que se observa alrededor; el mundo dos, el de los estados mentales, lo que miramos subjetivamente; y el mundo tres, donde el que aporta una idea recibe más ideas a cambio (Swanwick 1991, p. 10-12).

En el momento que un músico decide abordar una obra musical atraviesa por estos tres mundos, obteniendo un proceso creativo completo que nos lleva a una reflexión de la obra que produce un resultado satisfactorio a la hora de interpretar la obra al público. Estas “Notas al Programa” pretenden compartir conocimiento y ser un apoyo para quien en un futuro decida abordar las obras aquí tratadas.

II

El objetivo de estas Notas al Programa es tener reunida información de las obras presentadas en este examen profesional, las cuales se agrupan en cinco bloques, uno para cada obra que a su vez se dividen en tres partes:

1. contexto histórico musical y social de la obra y sus autores;
2. análisis musical de la obra;
3. reflexión del intérprete y sugerencias de interpretación.

La Facultad de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México, tiene para los alumnos egresados de la Licenciatura en Músico-Instrumentista, una sólida formación sustentada en el conocimiento técnico, estilístico, teórico y humanístico-social que le permita enriquecer la vida cultural del país a través de la difusión, la enseñanza y la investigación de la música con una actitud crítica, ética, creativa y con disposición para la superación permanente.¹

Las obras seleccionadas para este programa se eligieron pensando en diversos factores como son la dificultad técnico-musical, el reto que se enfrentó al abordarlas y esa relación personal con la obra que motiva, que va más allá, tal vez a lo intangible, lo que no se ve en la partitura, lo que se siente en el interior.

La primer obra, "**Tribute**" es un solo para dos tambores de marcha creado para concurso por el percusionista Jeffrey Queen, en donde el ejecutante hace uso de su destreza usando la técnica *Backstick* Tradicional y Moderna, la técnica Moller, así como los dos tipos de sujeción de baquetas, Contemporánea y Tradicional. Esta obra actualmente ocupa un lugar en el repertorio para las finales en concursos internacionales.

La segunda obra, "**Chega de Saudade**" (**No more Blues**) arreglo para vibráfono que realiza Gary Burton, nace como improvisación sobre la canción original de Carlos Jobim, que por ser uno de los solos pioneros interpretado a cuatro baquetas en el género del Jazz, ha desempeñado un papel importante en la historia del vibráfono. La improvisación fue en evolución hasta quedar grabada en el disco *Alone at Last* y finalmente plasmada en una partitura con la transcripción de Errol Rackipov años después.

¹ Extraído como referencia para este trabajo del perfil de egreso del sitio web., <http://www.fam.unam.mx/campus/licenciaturas.php#demoTab4>

La tercer obra, **“Rebonds A y B”** para multipercusión del compositor Iannis Xenakis, música que hoy en día se ha convertido en parte de la lista del repertorio que percusionistas profesionales interpretan alrededor del mundo.

La cuarta obra, **“Concerto #1 for Marimba and Strings”** que consta de tres movimientos, fue escrita en el año 2012 por la compositora Libanesa Mona A. Ahdab. Cabe destacar que será el estreno de la obra en el continente Americano, una oportunidad de apreciar una combinación cultural de oriente y occidente.

La quinta obra, **“Planet Damnation”** obra para 5 timbales y audio digital del compositor John Psathas, escrita en 2007, es un ejemplo del empleo de medios electrónicos donde se exploran nuevas combinaciones tímbricas, colores y texturas armónicas.

Capítulo I

“*Tribute*” 2004

Introducción

El tambor es un instrumento de percusiones muy importante en la formación del percusionista ya que, por lo general, es el primer instrumento que se aborda en la carrera para explicar técnica y ejercicios rítmicos. En éste primer capítulo se abordará la obra "Tribute" para dos tambores de marcha del compositor Jeff Queen, nos adentraremos en la vida del compositor, sus influencias y el cómo incursionó en la música para bandas de marcha, conoceremos detalles históricos de la obra y los alcances que ésta ha tenido. Para un marco general, nos adentraremos en la historia del tambor en las bandas de marcha.

Se presentará el análisis musical de la obra, sus principales motivos rítmicos, una reflexión por parte del intérprete y ejercicios creados a partir de la obra.

Jeffrey Allen Queen (n. 1975)



“Tribute” (2004)

Solo para dos Tambores de Marcha

Duración aproximada 7´

*¿Qué sería de la vida,
si no tuviéramos el valor de intentar algo nuevo?*

Vincent Van Gogh

I. Contexto histórico musical y social.

I. 1.1 Jeffrey Allen Queen (n. 1975)

Mejor conocido como Jeff Queen, comenzó a tocar percusión a la edad de diez años, en sus inicios se sintió más atraído por la batería, su sueño en esos momentos era ser un baterista de *Rock and Roll*.

De la entrevista para el sitio web “*Drum Corps Europe*” Geert Vanmaeckelberghe, 28 de abril de 2013:

(Geert Vanmaeckelberghe) It is said, percussionists are not brass players. Why did you choose to play the snare drum?

(Jeff Queen) I started playing drums in 5th grade (around 10 years old), I always seemed to be more drawn to the drums than to a wind instrument. I think it has more to do with watching rock bands and wanting to play drum set than any dislike for brass/wind instruments.²

En otra entrevista más reciente realizada por Sean Mitchell el 13 de Enero de 2015 para la revista gratuita en línea “*The Black Page*”, Queen menciona más al respecto de sus primeros acercamientos a las percusiones y nos comparte que una de sus primeras influencias fue el baterista Steve Smith miembro de la banda “*Journey*”, en ese tiempo su banda favorita:

(Sean Mitchell) What do you think initially drew you to drumming? Do you remember when that happened?

(Jeff Queen) Absolutely. I've always loved music. I grew up in the DC area. I remember my parents every now and then letting me stay up late to watch a show called Friday Night Videos. That was happening in the mid-'80s before cable was normal and TV was accessible to everybody.

I'd see drummers and I always thought drums were cool. My favorite band at the time was Journey and I remember seeing videos of Steve Smith playing and I was

² (Traducción realizada de manera libre para este trabajo).

(Geert Vanmaeckelberghe) Se dice, los percusionistas no tocan instrumentos de metal (trompeta, trombón, etc.) ¿Por qué eliges tocar el tambor?

(Jeff Queen) Empecé a tocar los tambores en el quinto grado (alrededor de los 10 años de edad), yo siempre estuve más atraído por los tambores que por algún instrumento de viento. Creo que tiene más relación con el hecho de ver las bandas de rock y el tener ganas de tocar la batería, que con cualquier desagrado hacia los instrumentos de metal o viento.

like "Man, that's amazing—I want to do that!" I found two mismatched dowel rods lying around my house—they were no bigger than pencils, but about drum stick length—and just started air-drumming to what I would see and had some fun in my room. Finally my parents were like, "Maybe we should get him drum lessons." That's kind of the point it started. I was about 10 years old in fifth grade or so.³

En otra pregunta de la entrevista con Sean Mitchell, Queen nos habla de cómo fue su acercamiento a la banda de marcha y cómo algunas circunstancias sociales y personales lo encaminaron a conocer éste género y quedar fascinado con ese mundo de la percusión.

(Sean Mitchell) It makes sense actually when you mention Steve Smith. Steve is, as much feel and as much virtuosity as Steve has, he's a very technical drummer. Do you think there was part of Steve's playing that drew you then into the drum corps world?

(Jeff Queen) You know it's interesting, I never wanted to be in marching band when I first started playing because band wasn't cool and I didn't want to do that. I was taking lessons at a local music store when my parents got divorced around seventh or eighth grade and we ended up moving into an apartment. I went to try out for the marching band because a friend of mine convinced me to help him try out. His sister was captain of the drill team and his parents were making him do something with his sister, so he's like, "Dude, I need some help. I need somebody who knows something about drumming 'cause I know nothing. Will you just come kind of for moral support?" I said, "Yeah, but I'm not going to do it." Then after that, I absolutely fell in love with it. I was actually fortunate enough to have a guy named Scott Johnson, who teaches out of the Concord Blue Devils, teaching at my band camp. He was the guest clinician for a couple of weeks during my freshman year there. I saw Scott play and it was like, "That's cool, I want to do that."

I really shifted focus at that point. I had dreams of becoming a rock 'n' roll drummer at the time, and coupled with moving into a smaller space where I couldn't practice drum set as much anymore, it made for me to focus more on that. I loved it. I loved

3 (Traducción realizada de manera libre para este trabajo).

(Sean Mitchell) ¿Qué crees que te atrajo inicialmente a los tambores? ¿Te acuerdas cuando sucedió?

(Jeff Queen) Absolutamente. Siempre me ha gustado la música. Crecí en el área de DC. Recuerdo que mis padres de vez en cuando me dejaban quedarme hasta tarde para ver un espectáculo llamado "Friday Night Videos". Eso fue a mediados de los 80, antes que fuera común la señal por cable y la televisión abierta fuera accesible para todo el mundo.

Veía un baterista y siempre pensaba, los tambores son geniales. Mi banda favorita en ese momento era "Journey" y recuerdo ver videos de Steve Smith tocando, yo decía "Hombre, eso es increíble, ¡yo quiero hacer eso!", Encontré dos palillos por ahí en mi casa, no eran más grandes que un lápiz, pero eran lo que más se parecían a unas baquetas, y comencé a imitar los movimientos en el aire con mis tambores imaginarios divirtiéndome en mi habitación. Finalmente, mis padres pensaron: "Tal vez deberíamos llevarlo a clases de tambor." Es más o menos como todo inicio. Yo tenía unos 10 años de edad estaba en quinto grado más o menos.

the people. I loved the social aspect of the marching band. So it just kind of went from there.⁴

Estos acontecimientos lo motivan a tomar la decisión de dedicarse formalmente a la percusión, aproximadamente a la edad de 15 años. Queen se integra a la sección de percusiones de marcha en el "*Caton Blue Coats*" en el año de 1989 (Queen, McIntosh, Angelis, Webster y Dempsey, 2001, p.22), esta organización se fundó en 1972, su nombre fue elegido en homenaje a los oficiales de policía jubilados de la ciudad de Ohio, EU. Continúa su carrera en *Velvet Knights* en 1990 donde permanece dos años ya que en 1992 se uniría a *Santa Clara Vanguard*, también conocida como *SCV Vanguard* o simplemente Santa Clara, con sede en Santa Clara California, EU. Uno de los trece cuerpos fundadores del *Drum Corps International*.

Después se incorporó a la Universidad del Norte de Texas donde se integra a los *Blue Knights* del año 1993 al 1995. Con esta agrupación Queen fue campeón del concurso individual internacional de tambor de marcha que realiza la "*Drum Corps International*" (*DCI*) en el año de 1994 y 1995; así como también campeón del concurso que organiza la "*Percussive Arts Society Individual Snare Drum Champion*" (*PASIC*) también en los años 1994 y 1995. Fue el único concursante que en esa década ganara 2 veces esa distinción en ambos concursos.

Miembro fundador del reparto original del grupo "*BLAST*", Queen se desempeñaba como intérprete e instructor de la sección de percusiones, este trabajo lo realizó del año 1999 al año 2003. *BLAST* es una producción creada por James Mason, la idea era reunir a músicos virtuosos de sus instrumentos de dos secciones

⁴(Traducción realizada de manera libre para este trabajo).

Sean Mitchell: Actualmente tiene sentido cuando se menciona a Steve Smith. Steve es un músico un tanto virtuoso, es un baterista muy técnico. ¿Le parece que la forma de tocar de Steve, es lo que le atrajo al mundo de las Bandas de Marcha?

Jeff Queen: Usted sabe que es interesante, yo nunca quise estar en la banda de marcha cuando empecé a tocar, me parecía que la banda no era algo interesante, yo no quería hacer eso.

Yo estaba tomando lecciones en una tienda de música local cuando mis padres se divorciaron alrededor séptimo u octavo grado por lo cual terminamos mudándonos a un apartamento.

Fui a una prueba para la banda de marcha porque un amigo me convenció para que le ayudara. Su hermana fue capitán del equipo de marcha y sus padres querían que él realizara alguna actividad con su hermana, por lo que me dijo "Amigo, necesito un poco de ayuda". Necesito a alguien que conozca algo acerca de tambores porque yo no sé nada. ¿Podrías venir, como un tipo de apoyo moral? le dije: "Sí, pero yo no tocaré". Después de ver eso, me enamoré. Yo fui muy afortunado de tener de maestro a un joven llamado Scott Johnson, profesor de los Blue Devils de Concord, enseñando en el campamento de la banda. Él era un profesor invitado un par de semanas a impartir clases, eso fue durante mi primer año allí. Vi a Scott tocar y dije algo como "Eso está bien, yo quiero hacer eso."

Eso cambió todo. Yo tenía el sueño de convertirme en un baterista de rock and roll en aquel momento, pero me había mudado a un espacio más pequeño en el que no podía practicar batería tanto como antes, eso hechos provocaron que me concentrara más en la Banda de Marcha. Y me gusta. Me encantó la gente. Me encantó el aspecto social de la banda de música. Por lo tanto, todo empezó desde ahí.

básicamente, alientos y percusiones, la dotación similar a la de una banda de marcha de las universidades de Estados Unidos. Este ensamble también incluye en el elenco un grupo de bailarines, su interpretación aparte de auditiva es visual, el proyecto inicia en el año de 1998, pero la presentación oficial se realiza en diciembre de 1999.

En 2001 la producción se presenta en el Teatro de *Broadway*, el éxito obtenido lo hace acreedor al premio Tony por "Mejor Evento Especial Teatral", también en ese mismo año el grupo ganaría el Premio Emmy por "Mejor Coreografía", Queen realizó con BLAST presentaciones en varios estados de la Unión Americana y en algunos países de Europa y Asia. Vanmaeckelberghe, en su entrevista habla al respecto:

(Geert Vanmaeckelberghe) Why did the theatre production Blast! Inspire so many musicians, choreographers, arrangers and bands?

(Jeff Queen) It was inspired by the skills that it takes to be in a drum corps. The producers wanted to be able to showcase the outstanding virtuosity that is present in drum corps and that was the inspiration behind the show. We tried to incorporate as much of what we knew from the activity as possible and showcase it in our respective moments of the show. I think everyone pretty much had that mindset and was able to put something pretty great together.⁵

Queen ha dedicado su vida a la música de marcha, en un inicio como intérprete y posteriormente como maestro, fue instructor de la sección de percusiones en la Universidad de Carolina EU, en los años 2003, 2004 y arreglista de la sección de percusiones de los Potros de *Drum and Bugle* en 2007 y 2008.

También ha aparecido en programas con alta audiencia para la televisión de EU, como son: *The Late Show con David Letterman*, *The Kennedy Center Honors 2000*, y programas con alta audiencia para la televisión alrededor del mundo como lo es el Juego de las estrellas de la NBA en 2001.

En el año 2003 lanzó al público el libro "*The Next Level: Tecnic Rudimental Drumming*" disponible a través de Jeff Queen Production's y un DVD instructivo con más de 3 horas de clase realizado a través de *Hudson Music*, este video lleva por nombre "*Playing with Sticks*".

⁵ (Traducción realizada de manera libre para este trabajo).

(Geert Vanmaeckelberghe) ¿Por qué la producción de teatro "Blast" inspirar a tantos músicos, coreógrafos, arreglistas y bandas?

(Jeff Queen) Fue inspirado por las habilidades que se necesitan para estar en una sección de percusión de marcha. Los productores querían ser capaces de mostrar el virtuosismo sobresaliente que está presente en la sección y ese fue el motor de inspiración detrás del espectáculo. Tratamos de incorporar la mayor cantidad de lo que sabíamos de la actividad como fuera posible y mostrarlo en nuestros respectivos momentos de la serie. Creo que todos tenemos más o menos esa mentalidad y fuimos capaces de hacer algo realmente grandioso juntos.

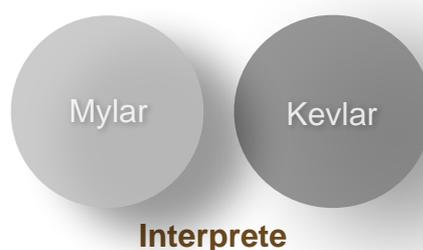
En Marzo de 2012 Queen interpretó al frente de la Orquesta Sinfónica de Ohio la obra "*Prometheus Rupture*" *seven legends for Snare Drum and Orchestra*, escrita por los compositores Sean Beeson y Adam Lockstampfor. Actualmente Queen es compositor y arreglista e imparte clases de percusión de marcha internacionalmente, a lo largo de su carrera ha recibido ofertas de patrocinios de marcas de prestigio como son: Pearl en tambores, Vic Firth en baquetas, empresa que produce un modelo con su firma, Yamaha en tambores, Evans Drumheads en parches y Zildjian en platillos.

En la actualidad Queen vive en Indianápolis e imparte *Master Classes* alrededor del mundo, también imparte clases en línea por *Skype*.

I. 1.2 “*Tribute*” (Solo para Dos Tambores de Marcha)

La obra *Tribute* se crea para participar en la competencia de percusión de marcha en la categoría de tambor solo, en el año de 1994, organizada por la *Drum Corp International (DCI)*.

Tribute es una obra original para dos tambores de marcha, la idea era crear un contraste de sonidos usando dos tipos de parches, el parche Kevlar⁶ para el tambor agudo y el parche Mylar⁷ para el tambor grave.



La obra consta de cinco partes, dentro de éstas se reúnen los rudimentos fundamentales así como rudimentos híbridos, *flams*, *drags*, golpes simples, golpes dobles, golpes triples, paradiddles, paradiddles dobles, diferentes tipos de roll, diferentes ataques, la técnica Moller, la técnica *Backstick* Tradicional y Moderna, así como los dos tipos de sujeción de baquetas, *Match* o contemporánea y la sujeción Tradicional.

Queen nos señala lo siguiente acerca de la obra “*Tribute*” (Queen et al., 2001):

I wanted to do something that nobody had done before, at least not to my knowledge. This is difficult to do with drumming because everything is a hybrid of something else. I had never seen anyone play on two drums before, and I had never seen anyone play SLOWLY in a solo. I also wanted to use the mylar sound and feel and contrast this with the Falam head sound and feel (Queen et al., 2001, p.22)⁸.

Aclaremos un poco lo que es la (*DCI*) *Drum Corp International*, es una asociación

⁶El material Kevlar se caracteriza por su ligereza y resistencia excepcional, estas cualidades hacen que sea empleado en más de 200 productos como son neumáticos, velas náuticas, cascos de motociclista, chalecos antibalas, por mencionar algunos.

⁷El material mylar es un tipo de plástico común, también recibe el nombre de Melinex, usado a menudo en envases de bebidas, en utensilios de cocina y en textiles, este material comúnmente se emplea en los parches para tambores.

⁸(Traducción realizada de manera libre para este trabajo).

Yo quería hacer algo que nadie hubiera hecho antes, o al menos algo que yo no había visto. Esto es difícil de hacer en la percusión porque todo es un híbrido de algo más. Yo nunca había visto antes a nadie tocar en dos tambores y nunca había visto a nadie tocar lentamente en su solo. También quería usar los sonidos de los parches Mylar y Falam (Kevlar), tratando de sentir el contraste entre estos dos (Queen et al., 2001, p.22).

sin fines de lucro que nace en el año de 1972, sus objetivos son influenciar a la juventud a través de la música, jóvenes que van desde los 13 años hasta un máximo de 21 años de edad (en los Estados Unidos 21 años es la edad adulta o la mayoría de edad), aunque la *DCI* llega a aceptar casos de 22 años con algunas restricciones. La actividad que se desarrolla en la *Marching Band* o Banda de Marcha conjunta: organización, arte, disciplina, educación, todo reunido al interpretar este tipo de música.

La DCI lleva a cabo en los Estados Unidos, desde su nacimiento y hasta nuestros días, competencias grupales de Bandas de Marcha completas, al pasar de los años incluyeron la competencia de la sección de percusiones y la competencia individual de tambor, esto se ha llevado a cabo interrumpidamente año tras año cada verano, ha ido en evolución con el paso del tiempo convirtiéndose en una atractiva tradición, percusionistas alrededor del mundo ponen su atención año tras año en la competencias de ensamble de percusiones y de tambor.

En el año 2001 salió a la venta la primera versión impresa del solo *Tribute*, en la edición del libro *Violent Ice Cream*, este libro hace una recopilación de cinco solos para competencia de tambor, por la *Editorial TapSpace*.⁹

No es hasta tres años después, en 2004, cuando sale a la venta el libro "*The Next Level*" en donde se escribe nuevamente el solo "*Tribute*" en su edición definitiva, una versión más extensa comparada con la primera. En esta edición podemos apreciar un claro estudio y una revisión exhaustiva y definitiva por Queen (2004), para su propia editorial *Jeff Queen Productions*, si bien este solo es la evolución de los solos presentados en los concursos ganados por Queen en los años 1994 y 1995, también es una evolución de la primera versión escrita (2001).

Queen dedica esta obra a su padre y a todas las personas con las que estuvo en contacto a lo largo de su carrera en las Bandas de Marcha, esto incluye a sus maestros, Dave Dillulo, Jim Dugan, Rob Muller, Glen Crosby, Ed Barguiarena, Ralph Hardimon, Scott Johnson, Kevin Murray, Rick Rodríguez, Paul Rennick, Fred Stanford, Tom Float, Thomas Hannum, por mencionar algunos; así como también a las personas que marcharon con él, a lo largo de sus siete años dentro de una

⁹ Los cinco solos que incluye el libro *Violent Ice Cream* son:

"Train Wreck" de Nick Angelis (campeón de tambor del DCI en 1992)

"Bolero For Ed" de Chip Webster (maestro de percusiones en SCV de 1998 a 1999)

"Three" de Mike McIntosh (campeón de tambor del PASIC en el año 1991)

"Rodent Tomfoolery" de Tyler Dempsey (campeón de tambor PASIC en el año 1996)

"Tribute" de Jeff Queen (Dos veces campeón de tambor del PASIC en los años 1994 y 1995 al igual que dos veces campeón de tambor DCI en los años 1994 y 1995)

Banda de Marcha.

Actualmente esta obra ocupa un lugar en el repertorio de percusión solista, se ha interpretado en exámenes profesionales de licenciatura en diferentes universidades a nivel mundial; en la Universidad de Miami, Florida en los Estados Unidos se eligió esta obra para el examen de maestría de la percusionista Amanda Odom, quien se refiere a la Obra “*Tribute*” como uno de los solos más difíciles en el repertorio de snare drum¹⁰.

Figura también en concursos internacionales de percusiones como es el caso del concurso “*Italy Percussion Competition*” en su 13^o edición celebrada en septiembre del año 2015. Sin lugar a dudas el estilo del tambor de marcha ha adquirido respeto y aceptación internacionalmente, se puede apreciar el interés también en Europa, Asia, Centro y Sudamérica.

La siguiente tabla presenta la lista de obras del concurso de
“*Italy Percussion Competition*”

- Due brani / Two pieces	- 1 Brano a scelta del candidato (*) e 1 Brano a scelta dalla seguente lista - 1 Piece to be chosen the candidate (*) and 1 Piece to be chosen from the following list (*) E' possibile scegliere il brano dalla lista / It is possible to chosen the piece from the list.	
K. BOBO	Tantrum or 4/4 Polka	Studio 4 Perc.
W. J. SCHINSTINE	Recital Suite for Solo Snare Drum	Kendler Mus.
E. KOPETZKI	Concert Suite for Snare Drum	Musikverlag
D. HESLINK	Theme and Variations	Music for Perc.
C. CANGELOSI	Meditation n. 1 or Prelude 10.31.09 or Prelude 3.13.07	Cangelosi Ed.
Á. MÁSSON	Kim	Bos
M. HURLEY	The Mambo King	Rudimental P.P.
DA JEONG CHOI	Explorations of a Drum	HoneyRock
Nicolas MARTYNCIOW	Tchik	Gerard Billardot Ed.
G. MORTENSEN	March-Cadenza	P. Southern P.
Guy G. GAUTHREAUX	American Suite / Mvt. I & IV - Theme & Latin	Merodith Music
Jeff QUEEN	Tribute	Hudson Music
Carlos PASSEGGI	Coena Rudimentalis (for Snare Drum and Tape)	Dutch Music P.
Nicolas MARTYNCIOW	Impressions Mvt. I (for snare and 2 tom-toms)	Hincy Lemoine
David REEVES	War Drum Peace Drum (for solo snare drum and tape)	www.zapspace.com
Dustin SCHLETZER	Googlyelmo's Quest For Glory	Row-Loff Produc.
Dan HESLINK	Theme and Variations	Music for Perc.

Sin duda el repertorio de tambor de marcha va en evolución mejorando en técnica, musicalidad, originalidad y vanguardia año tras año, desde mi punto de vista su estatus en concursos internacionales es análogo al estilo de tambor orquestal o contemporáneo. Estos factores me motivaron a incluirla a la lista de las 5 obras para mi recital de graduación.

¹⁰ Portal donde Amanda Odom se refiere al solo “*Tribute*” consultado 8 de agosto 2015. http://ufdcimages.uflib.ufl.edu/AA/00/01/70/10/00001/PROJECT_IN_LIEU_OF_THESIS_2013-AMANDA_ODOM.pdf

Mencionaré los nombres de los ganadores antecesores y sucesores al solo de Jeff Queen en el concurso de tambor solo realizado por la DCI presentados en la última década del siglo XX en la categoría de solo de snare drum, se incluye el equipo con el cual participan y la calificación otorgada por el jurado, véase el siguiente cuadro.

Año	Concursante	Equipo	Calificación
1990	Scott Kratzer	Cavaliers	96.50
1991	Jovan Hawkins	Madison Scouts	99.00
1992	Nick Angelis	Santa Clara Vanguard	97.00
1993	Jason Padres	Phantom Regiment	99.50
1994	Jeff Queen	Blue Knights	97.00
1995	Jeff Queen	Blue Knigts	98.00
1996	Naoki Isakawa	Cavaliers	97.00
1997	Jason Parker	Cavaliers	99.70
1998	Jeff Hassan	Phantom Regiment	97.80
1999	Ercan Erhan	Santa Clara Vanguard	96.60

Se tiene registro de que Queen participó en el concurso del año 1992 con Santa Clara Vanguard, pero ese año el premio de la competencia lo ganaría su compañero de equipo Nick Angelis con su solo "Train Wreck".

Dadas las características de la obra que estoy presentando, considero importante mencionar ideas en relación a la historia de la Música de Marcha.

- La Banda de Marcha.

De acuerdo con Holston (2006), la historia de las Bandas de Marcha se remonta hacia finales del siglo XIX, aunque, si bien es un hecho que la música militar estadounidense deriva de muchas tradiciones y prácticas de la música militar europea. También nos invita a conocer la historia, que nos guía al arte pictórico antiguo donde tenemos registro de escritos que nos muestran instrumentos musicales utilizados por soldados en batallas. Se tienen crónicas y restos pictóricos de egipcios, griegos, romanos, orientales, indios americanos y otras culturas donde representan una variedad de trompetas y tambores, existe arte babilónico y asirio de 3000 A. C. donde músicos tocan instrumentos de metal y tambores mientras dirigían sus ejércitos al triunfo.

Por otro lado, Hartsough y Logozzo (1994) mencionan en su Artículo Timeline Of Marching And Field Percussion, Part 1:

There is a considerable amount of evidence concerning military music in the ancient world....by 1600 B.C., the Egyptians were marching to trumpet and drum....¹¹ (Sadie, 121; Citado por Hartsough y Logozzo, 1994, p. 49).

Honolka y Richter (1983) hablan de prácticas musicales de la cultura Asiria

La orquesta más grande la encontramos en un relieve del palacio de Assurbanipal (669-633 A. C.) que reproduce una procesión de músicos marchando al encuentro del rey, que vuelve de la guerra. En ella figuran once instrumentistas y quince cantantes, que al mismo tiempo aplauden. Entre los instrumentos vemos siete arpas asirias grandes, una de ellas horizontal, un tambor y dos oboes de doble tubo. Estos últimos representados muy frecuentemente, no pueden identificarse en todos sus detalles. (Honolka y Richter, 1983, p.12)

Holston (2006) nos menciona que en la música de la edad media, europeos cristianos utilizaron tambores y trompetas para liderar sus expediciones militares contra los árabes musulmanes durante las cruzadas (1096-1272 D. C.). Se tiene dato de unos músicos militares llamados Thurmer de Alemania (músicos del pueblo), que avisaban a la gente de peligros inminentes, esto se expandió a mediados del siglo XVI, estos músicos también participaban en fiestas, bodas o algún evento estatal, la música se ejecutaba al aire libre, se puede decir que ahí es donde comienza la tradición de bandas militares que realizan conciertos para el público.

Hartsough y Logozzo (1994) también nos hablan acerca del intercambio cultural que se dio durante el período de las cruzadas.

¹¹ (Traducción realizada de manera libre para este trabajo).

“Hay una considerable cantidad de evidencia que concierne a la música militar en el mundo antiguo ... para 1600 A. C. Los egipcios marchaban con trompetas y tambores...”

The second innovation is the introduction of the snare drum to medieval Europe by various Eastern countries during the Crusades. It is believed that until 1000 A.C., the Europeans only had trumpet and horn as musical instruments of the march (...) It is thought that their first encounter with Islamic military bands, which used drums to inspire fear in the enemy and to sound calls, was motivation for the Europeans to adopt Eastern drums into their own bands¹² (Sadie, 121; Citado por Hartsough y Logozzo, 1994, p.50).

Holston (2006) nos menciona que en los siglos XVII y XVIII se produjeron muchos cambios en Europa provocando que los instrumentos mejoraran en su construcción, al aumentar en número los instrumentos de percusión también se amplía la sección de alientos, esos cambios establecen la banda de marcha como la conocemos hoy en día y, aunque va sufriendo pequeños cambios a través del tiempo, se compone principalmente de 3 secciones: alientos metal, alientos madera y percusiones; interpretando cualquier género musical. Hartsough y Logozzo (1994) nos hablan del período barroco (1600-1750 D. C.) donde nacen los primeros rudimentos.

(...) In the next two centuries, fifers, drummers, buglers, trumpeters and pipers, or the field musicians ... (were) Vital to military discipline and operations, this genre of field music became known as The Camp Duty (Carrol, 1). From 1600 to about 1930, The Camp Duty was the principal form of field music, for which it was necessary that drummers learned exercises on the drum slowly, increasing speed until they were drilled into the bone. Much later in history, we'll find these to become known as The Rudiments of Drum Beating in general¹³ (Carrol, 1-2, Citado por Hartsough y Logozzo, 1994, p.51).

¹²(Traducción realizada de manera libre para este trabajo). La segunda innovación es la introducción de la tarola a la Europa medieval por varios países de Oriente durante las cruzadas. Se cree que hasta el año 1000 D. C. los Europeos solo tenía trompetas y cornos como instrumentos musicales de marcha. Se cree que su primer encuentro con las bandas Militares Islámicas, quienes usaban tambores para inspirar miedo al enemigo y para hacer los llamados, fue la motivación de los europeos para adoptar los tambores Orientales en sus propias bandas.

¹³(Traducción realizada de manera libre para este trabajo)
(...) En los siguientes dos siglos los flautistas, percusionistas, cornistas, trompetistas y gaiteros, o los músicos de campo,...(fueron) Vitales para la disciplina y operación militar, este género de la música se conoció como "El Servicio en el Campamento". (Carrol, 1) Desde 1600 hasta alrededor de 1930, El servicio en el campamento fue la principal forma de la música de campo, para lo que era necesario que los percusionistas aprendieran los ejercicios lentamente en el tambor, aumentando la velocidad hasta que se penetraran en sus huesos. Más tarde en la historia, encontramos que estos son conocidos como los rudimentos de tambor o los tipos de golpes en general.

I. 2 Análisis musical de la obra

Motivos rítmicos importantes de la obra.

Al inicio de la obra Queen nos presenta tres motivos rítmicos importantes que desarrolla a lo largo de ésta, los mencionaré por separado comenzando por el que considero más importante.

a) Primer motivo.

Un compás con mucha fuerza y presencia rítmica:



Considero que es el motivo principal de la obra, nace del estudio y la práctica que Queen realiza del Libro *“Portraits in Rhythm 50 Studies for Snare Drum”* del maestro Antony Cirone (1966), este libro fue una inspiración para Queen al momento de crear algo propio, el motivo original que aparece en el libro es el siguiente:



Originalmente aparece en el décimo y en el doceavo compás del estudio número 3 del libro *Portraits and Rythm*, Queen decide adoptarlo realizando una modificación en el cuarto tiempo para utilizarlo como el motivo principal de su obra *“Tribute”* solo para dos tambores de marcha.

Decidí incluir el estudio completo para que se pueda apreciar con mayor claridad los compases 10 y 12 y tener una idea clara de los rudimentos y el contexto rítmico general que se maneja en el estudio.

A continuación se incluye el estudio número 3 del libro *“Portraits in Rhythm 50 Studies for Snare Drum”* por el maestro Anthony J. Cirone (1966).

Notice the three-measure phrases, which are emphasized by the dynamic markings, in the first three lines. All five-stroke rolls are to be played "closed".

3

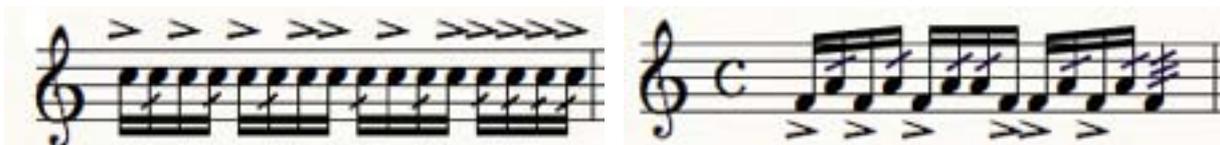
Moderato maestoso $\text{♩} = 69$

The musical score consists of ten staves of music. The first three staves show three-measure phrases with dynamic markings *f*, *p*, and *f*. The fourth staff has two sections highlighted with red boxes: the first section is labeled "compas 10" and the second is labeled "compas 12". The score includes various dynamic markings such as *f*, *ff*, *mf*, *pp*, *dim.*, *cresc.*, *morendo*, and *G. P.*. There are also triplet markings and five-stroke rolls throughout the piece.

Únicamente modifica el cuarto tiempo resolviendo con 4 dieciseisavos.



Este motivo aparece en diferentes variantes utilizando rudimentos o acentos para resaltar el motivo rítmico. Podemos apreciar a continuación estas modificaciones donde utiliza dieciseisavos con acentos incorporando golpes dobles y la variante en los dos tambores.



b) Segundo Motivo

En cuestión de pasajes orquestales utiliza uno de los más famosos, el Bolero de Ravel, maneja este pasaje a lo largo de la pieza donde se puede apreciar en varios momentos para relajar y en otros utilizado para crear tensión.



Pasaje usado como ostinato en la obra el Bolero de Ravel.

En este motivo de dos compases Queen no realiza modificaciones rítmicas, lo que tal vez podría haber utilizado como variante es cambiar la digitación, los matices y la técnica backstick con flip (TOSS and GRAB).



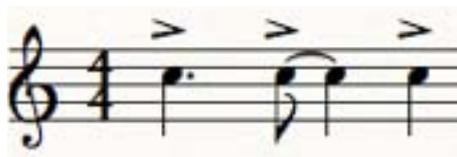
En algunos momentos usa únicamente el segundo compás en su forma original o con alguna variante, enseguida muestro una variante del segundo compás cambiando el tresillo de dieciseisavo por seisillo.



Variación del segundo compas.

c) Motivo tres

El tercer motivo importante sería la subdivisión de un compás de 4/4 colocando dos negras con puntillo, y una negra, viéndolo de otro modo es el primer compás de la clave 3-2 de la música cubana.



En este motivo la base son los acentos, Queen los explota con una variedad de combinaciones, enseguida muestro una serie de paradiddles normales y dobles divididos por acentos y como base el motivo tres.



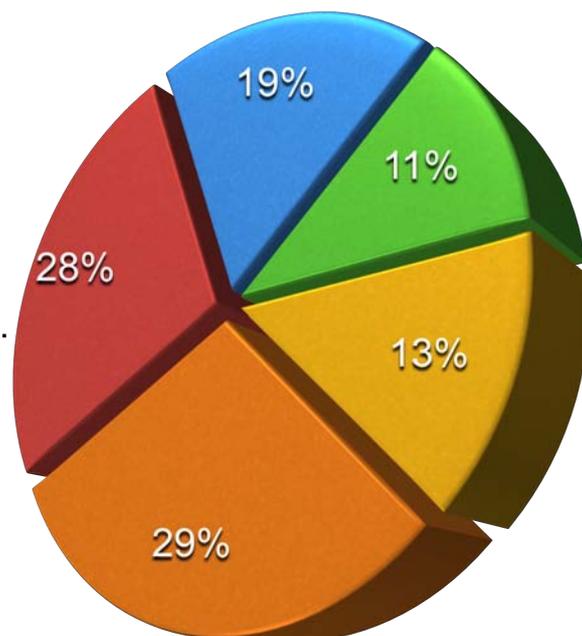
Al inicio de la obra en el primer compás utiliza también este motivo con flams y acentos marcando el motivo rítmico número tres.



Básicamente esos tres motivos rítmicos son los más importantes en la obra, Queen logra explotarlos utilizando las combinaciones entre golpes simples, dobles, paradiddles, flams, el llamado Buzz Roll y golpes triples.

La obra se divide en 5 partes

- Parte Uno: Primera Introducción.
- Parte Dos: Segunda Introducción.
- Parte Tres: Sección lenta de golpes simples.
- Parte Cuatro: Técnica Backsticking
- Parte Cinco: Cerrando el ciclo



Parte Uno: primera introducción

	Compases	Número de Compás	Tempo
Primera Frase	13	1 al 13	Negra: 80
Puente	5	14 al 18	Acelerando
Segunda Frase	13	19 al 31	Negra: 146

Esta primera introducción se divide en dos frases de trece compases cada una separadas por un pequeño puente de 5 compases, cada frase se distingue mejor si ponemos un poco de atención en las diferentes medidas métricas que maneja.

En la primera frase el tempo que es negra=80, ayuda para poder apreciar claramente como presenta los diferentes rudimentos como son flams, Buzz Roll, Roll abierto, golpes simples, golpes dobles, paradiddles simples y dobles, el puente se logra apreciar fácilmente gracias a el acelerando que aparece en el compás 14, ayuda también el matiz de p creciendo a f para así crear un contraste en la segunda frase donde la negra es igual a 146, esta frase recibe el nombre de introducción al *Backstick*.

En el compás treinta, recurre por primera vez al silencio, tres silencios con valor de negra cada uno provocando una pausa que sirve para entrar a la Parte dos.

Parte dos: Segunda Introducción

Queen llama a esta segunda sección como introducción número dos.

	Compases	Número de Compás	Tempo
Primera Frase	7	31 al 38	Negra: 80 acelerando a negra 108
Puente	4	39 al 42	negra:108 y negra:124
Segunda Frase	7	43 al 49	Negra: 112, lo más rápido que puedas y regreso a negra:112

La estructura de la segunda introducción es parecida a la primera introducción, ya que las dos frases cuentan con la misma proporción, siete compases en este caso y divididas por un puente de 4 compases.

La “Primera Frase” se encarga de continuar con la exposición del backstick presentando la técnica de tres cambios en cada mano continuando con la sección de golpes simples, el puente se basa prácticamente en drags o apoyaturas dobles haciendo una combinación con paradiddles para así llegar a la “Segunda Frase” y presentar el Roll en sus diferentes variantes, el roll de cinco golpes¹⁴, el roll abierto, el roll cerrado y el *Buzz Roll*.

Parte tres: Sección lenta de golpes simples

	Compases	Número de Compás	Tempo
Primera Frase	7	50 al 56	negra : 88
Segunda frase	4	57 al 60	negra : 92
Tercera Frase	4	61 al 64	negra: 88
Cuarta Frase	6	65 al 70	negra: 88 en cuarto compás rit... 60 lo más rápido que puedas

Esta sección lenta de golpes simples se divide en 4 frases debido a las medidas metronómicas que aparecen, lo que provoca que las frases se sientan claras y naturales.

La primera frase es una re-exposición del inicio de la obra, se debe de poner mucha atención a los matices y acentos ya que provocan en el oyente una

¹⁴ Este tipo de roll es común en las Bandas de Marcha con la sujeción tradicional de baquetas, su distribución es la siguiente: tres golpes en la mano derecha y dos golpes en la mano izquierda.

sensación nueva con relación a las dos introducciones, la tercera frase es un pasaje interesante rítmicamente donde Queen se apoya en los llamados rudimentos híbridos, que tocados en el tambor con parche mylar crean una riqueza tímbrica.

La cuarta frase técnicamente representa un reto para todo percusionista ya que se debe mantener un roll abierto de golpes simples con crescendo y disminuyendo de *p* a *ff* y viceversa, este pasaje se puede comparar con los pasajes de roll que se requieren en audiciones orquestales, solo que se vuelve más complicado ya que el roll debe ser de golpes alternados.

Parte Cuatro: Sección *Backstick*.

	Compases	Número de Compás	Tempo
Primera Frase	6	71 al 77	negra : 132
Segunda Frase	6	78 al 83	negra : 80 , 76, rit...
Tercera Frase	11	84 al 94	negra con puntillo : 152
Cuarta Frase	13	95 al 107	1 compás a 80 la negra 2 compás negra : 126
coda	10	108 al 117	negra 126 séptimo compás rit... negra : 68

Queen ha logrado ocupar un lugar dentro de los mejores exponentes del tambor de marcha y principales representantes del *backstick*, en esta sección de su obra nos comparte su habilidad incluyendo gran parte de los trucos y las técnicas de *backstick* que desarrolló a lo largo de su carrera.

Parte Cinco: Cerrando el Ciclo

	Compases	Número de Compás	Tempo
Primera Frase	8	118 al 125	negra : 64
Segunda Frase	13	126 al 138	negra : 164 compás 12 rit...
Tercera Frase	15	139 al 153	Negra: 72, acelerando hasta lo más rápido posible
Final	9	154 al 162	Lo más rápido cómodamente posible

En la primera frase recurre a un tempo lento, también maneja el giro en el aire de la baqueta (Flip) y por primera vez maneja el cambio de baquetas en el aire (*Toss* y *Grab*), al final de frase en el octavo se indica en la partitura que el compás se repite

cuantas veces lo desee el ejecutante para pasar a la segunda frase.

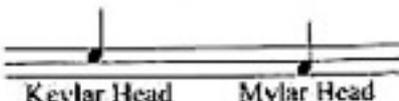
En la segunda frase cambia el tipo de agarre a Match Grip o sujeción contemporánea, utilizando tresillos en cada mano y cruces entre los dos tambores, logra crear visualmente un efecto que la sujeción tradicional no permite.

En la tercera frase regresa al agarre tradicional y realiza una secuencia de paradiddles, combinando paradiddles dobles y sencillos, a través de un cambio de dinámica llega a la parte final, donde basado en el primer motivo y utilizando los dos tambores provoca una serie de cruces que logran un final explosivo.

Ésta es la nomenclatura de la obra:

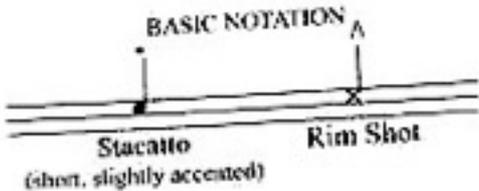
LEGEND

DRUMS



Kevlar Head Mylar Head

BASIC NOTATION



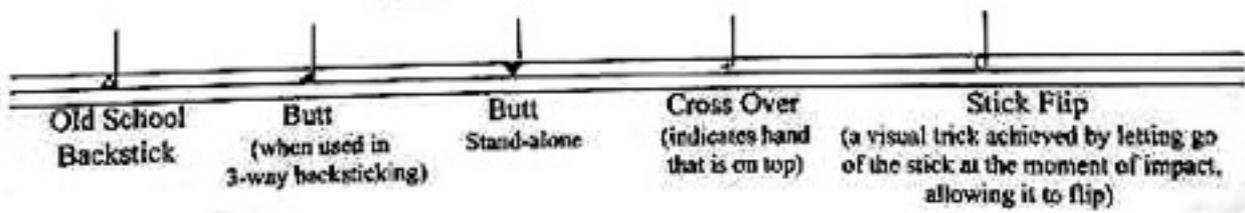
Staccato
(short, slightly accented) Rim Shot

ROLLS



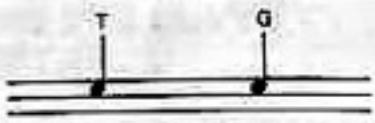
Buzz Roll
(often with a number on top indicating desired meter) Open Roll
(often with a number on top indicating desired meter)

BACKSTICKING AND OTHER TRICKS



Old School Backstick Butt
(when used in 3-way backsticking) Butt Stand-alone Cross Over
(indicates hand that is on top) Stick Flip
(a visual trick achieved by letting go of the stick at the moment of impact, allowing it to flip)

TOSS AND GRAB



T G

A juggling trick whereby one hand tosses the stick to the other hand (marked by the "T") while simultaneously grabbing the latter hand's stick to play the note marked by the "G".

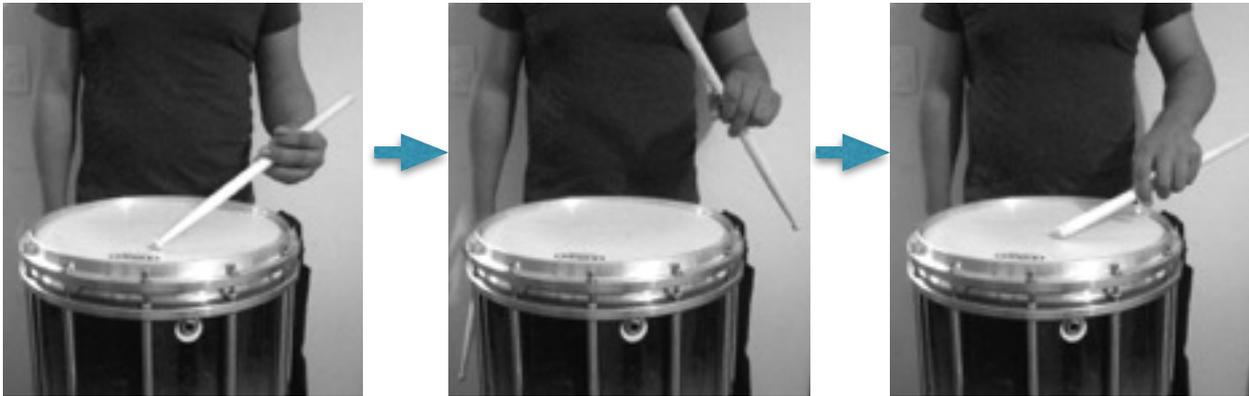
Sujeción Tradicional



Sujeción Contemporánea



Backstick Mano Izquierda



Backstick Mano derecha



Rim Shot 



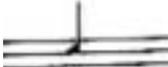
Butt
(Parte trasera de la baqueta)




Cross Over
(Indica la mano que va arriba)



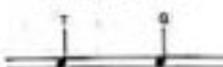

Tres cambios de backstick

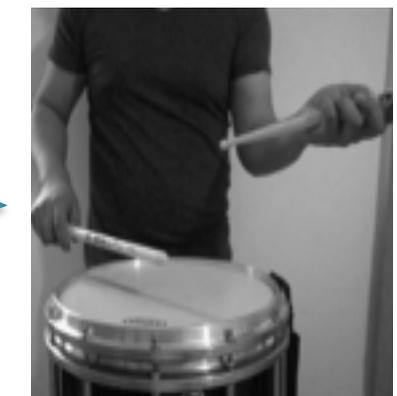

Butt
(when used in 3-way backticking)



(T) La baqueta en la M.D. percute y realiza un vuelo hacia la M.I.

(G) Simultáneamente sujeta la otra baqueta tocando una nota.

TOSS AND GRAB




I. 3 Reflexión personal y sugerencias de interpretación.

En mi opinión la obra “*Tribute*” es digna representante de la música para tambor de marcha, un solo donde el ejecutante requiere hacer uso de su destreza, su capacidad de expresión musical y su técnica en el tambor.

Al abordar la obra me enfrenté a nuevos retos y un estilo de tambor que particularmente en México se utiliza poco, la carrera de un percusionista tiene como objetivo dominar varios instrumentos de percusión en la faceta de solista, como lo son la marimba, el vibráfono, la multipercusión, los timbales, el xilófono, la batería o drum set, etc; al abordar cada uno de estos instrumentos uno se da cuenta de que la especialización en cualquiera de ellos y conocerlos a fondo puede llevar una licenciatura completa.

No hay excepción en el caso del tambor ya que los tipos de golpe, su estilo, la variedad de rudimentos, la técnica, la sujeción de baquetas, el fraseo, la limpieza, el cuidado que se requiere al interpretar y el repertorio, son sólo algunos detalles en los que se debe de poner atención.

Al abordar la obra “Tribute” surgieron puntos particulares que considero de importancia.

- El sonido del instrumento.

La obra originalmente es pensada para dos tipos de sonidos, el que genera el parche Kevlar y el que genera el parche Mylar, no debemos tomar a la ligera este aspecto al interpretar el solo, tocarlo sin prestar atención a estos dos tipos de sonido puede ir en contra de la idea original, recomiendo que se interprete en dos Tambores de Marcha uno de ellos con el mecanismo de alta tensión¹⁵ para el parche Kevlar.

- El tipo de baquetas.

Otro detalle son las baquetas, las baquetas de marcha tienen un poco más de peso comparadas con las baquetas generales para tambor y su parte trasera está diseñada para tocar con la técnica backstick sin ningún problema, por ese detalle sugiero que se trabaje la pieza con un modelo de baquetas diseñadas para la música de marcha.

- Tipo de sujeción de baquetas.

Otro aspecto a tratar sobre la obra, es la sujeción de las baquetas, en esta obra se requieren los dos tipos de sujeción, la contemporánea y la tradicional, en lo

¹⁵Los tambores con mecanismo de alta tensión permiten una afinación aguda que no se alcanza en tambores normales, como un tambor orquestal o un tambor de batería.

personal recomiendo seguir las instrucciones de la pieza para el efecto visual que es otro punto importante al interpretar la obra, mi sugerencia es utilizar los dos tipos de agarre cuando lo requiera la partitura.

En México el agarre tradicional se ha descartado para la carrera de un percusionista, el motivo, concuerdo con McCormick (1983), es debido a que al tocar varios instrumentos como la marimba, xilófono, vibráfono, multipercusión, timbales, etc., donde se utiliza el agarre contemporáneo, éste se utiliza por comodidad también en el tambor, lo cual provoca que se haya olvidado el agarre tradicional que solo se podría usar en el tambor y la batería o drum set.

- Memoria.

Un recurso que recomiendo es tocar la obra de memoria, ya que brinda mayor libertad al interpretarla, sin duda este recurso sería de gran ayuda para quien decida incorporar la obra a su repertorio.

- Aspectos generales.

Al estudiar la obra, se tiene que poner atención en lo siguiente:

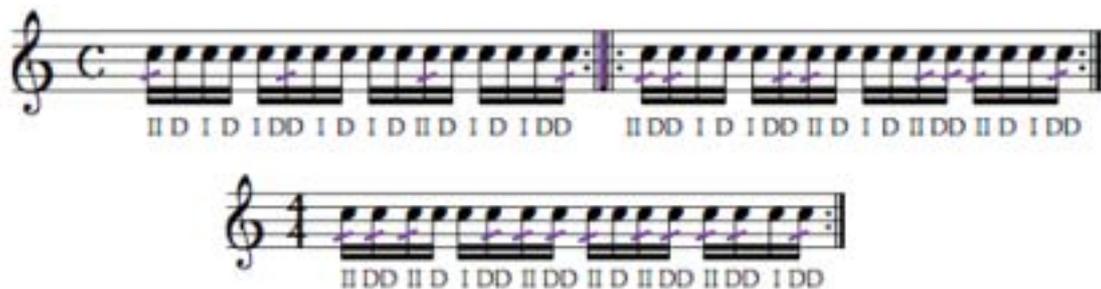
- Calentamiento y enfriamiento. (Estirar músculos, dedos, muñecas, brazo, cuello, espalda, piernas, etc.)
- Resistencia mental (concentración).
- Resistencia física.
- Control del sonido.
- Control dinámico (matices).
- Relajación del cuerpo.
- Postura.
- Respiración.

La destreza del intérprete es de gran importancia, se debe proyectar una gran fuerza y seguridad técnica para que la obra cobre vida, en mi opinión el percusionista que quiera integrar esta obra a su repertorio debe tener conocimiento de la música de marcha, podría ser parte fundamental para entender e interpretar ciertos pasajes de la obra.

- Ejercicios creados a partir de la obra.

Es muy importante que todos los ejercicios se realicen sin tensión, si hay tensión se debe bajar la velocidad, sugiero estudiar los siguientes rudimentos y ejercicios para dominar algunas de las digitaciones que sugiere la partitura y de este modo adquirir mayor comprensión y velocidad.

Ejercicio desplazando dobles: Este ejercicio fortalece los golpes dobles en ambas manos y ayuda a desarrollar el roll de golpes dobles.



También recomiendo hacer la subdivisión en grupos de seis como se muestra a continuación.



Paradiddles en un sólo movimiento: ayuda a aumentar velocidad, se pretende que se toquen cuatro notas por movimiento de muñeca o brazo, en todos los casos el acento marca la primera nota. Primero manos separadas y después juntas.



Recapitulación

En este primer capítulo se abordó la obra "Tribute" del compositor Jeff Queen, obra escrita para dos tambores de marcha. Nos adentramos en la vida del compositor, sus influencias y como incursionó en la música para bandas de marcha. Conocimos la historia de la obra y con qué objetivo fue compuesta, también los alcances que ha tenido a través del tiempo. Observamos la historia del tambor dentro de las bandas de marcha, así como el análisis musical de la obra, su estructura, sus principales motivos rítmicos y algunos ejercicios creados a partir de la obra.

Capítulo II

“Chega de Saudade” Vibráfono solo transcripción 1989

Introducción

El Vibráfono, debido a su mecanismo, es un instrumento de percusiones delicado, pero posee un sonido noble y agradable para el escucha. En este segundo capítulo se abordará la historia de la obra “Chega de Saudade” adentrándonos en la vida del compositor Antonio Carlos Jobim.

Abordaremos cómo Gary Burton graba el arreglo para vibráfono solo de la canción Chega de Saudade y cómo al pasar de los años Errol Rackipov realiza la transcripción, se incluye una entrevista donde nos comparte detalles de su trabajo. Para un marco general se menciona el origen del vibráfono, se presenta el análisis musical de la obra, una reflexión por parte del intérprete y algunas sugerencias de interpretación.

Antonio Carlos Jobim (1927-1994)



Gary Burton (n.1943)



**Chega de saudade
(1957)**

Arreglo Vibrafono solo.
(1971)

Transcripción (1989) Errol Rackipov

Duración aproximada 6´

*El futuro de la música
depende de la creatividad individual
de cada músico.
Gary Burton*

II. 1 Contexto histórico musical y social.

II. 1.1 Carlos Jobim de Almeida (1927-1994).

Helena Isaura Jobim señala que Carlos Jobim nace en Tijuca al norte de Río de Janeiro, Brasil, el 25 de enero de 1927 (Jobim, 2011). Su familia se componía de su padre, Jorge de Oliveira Jobim, dedicado al periodismo; su madre Nilza Brasileiro de Almeida, dedicada a la docencia; y su hermana menor de nombre Helena Isaura Jobim, escritora de profesión y autora del libro “*Antonio Carlos Jobim: An Illuminated Man*”.

En la década de los veinte Copacabana no era un barrio muy poblado y los alquileres distaban mucho de ser económicos, se considera que la familia Jobim eran personas humildes así que Tijuca fue el lugar idóneo para vivir, aunque posteriormente se mudarían a Ipanema.

Castro (2012) nos habla de los primeros años de Jobim y la amistad que mantuvo con su colega de toda la vida, el músico Newton Mendonca.

The two had known each other since Tom’s family had moved from Tijuca to Ipanema in 1927, before he had even blown out the candle on his first birthday cake. When Tom (Carlos Jobim) arrived in Ipanema, Newton Mendonca was already there. He was born in Rua Nascimento Silva, exactly seventeen days after Tom Carlos Jobim¹⁷ (Castro 2012, p.56).

Jobim era pequeño cuando sus padres deciden separarse, por lo que él y su hermana quedan al cuidado de su madre, poco tiempo después en el año de 1935 su padre fallece, mientras que su madre vuelve a contraer nupcias con quien Jobim recordaría como el único padre que conoció, su padrastro Celso Frota.

En 1938 su madre, Nilza, fundó un jardín de niños, que en 1946 fue nombrado “Colegio Brasileiro de Almeida”. Contrató al Maestro Hans-Joachim Koellreutter para dar clases de piano a los niños del colegio y aprovecha para que su hija Helena

¹⁷(Traducción realizada de manera libre para este trabajo).

Los dos se habían conocido desde pequeños ya que la familia Jobim se mudó de Tijuca a Ipanema en 1927, antes de que siquiera hubiera apagado la vela de su primer pastel de cumpleaños. Cuando Carlos Jobim (Tom) llegó a Ipanema, Newton Mendonca ya estaba allí. Él nació en *Rua Nascimento Silva*, exactamente diecisiete días después de Carlos Jobim (Tom).

también tomara las clases, Jobim con catorce años comenzó a interesarse por el piano, así que también comenzó a estudiar con el maestro.

En 1945 cuando Jobim tenía dieciocho años decide dedicarse formalmente a la música, tomando la decisión de ser un músico profesional, se fue abriendo camino y un año después se le podía encontrar tocando en clubs nocturnos de Río de Janeiro mientras sus clases de arquitectura entraban en un limbo del que jamás salieron.

Aunque su madre siempre mostró un rechazo hacia el trabajo de músico nocturno, ya que su idea era que los músicos que trabajaban en ese tipo de clubs nocturnos siempre terminaban pobres, borrachos y en la calle, fue su padrastro Celso quien siempre le brindó su apoyo para seguir adelante en la música.

El 15 de octubre 1949, a la edad de 22 años, decide casarse con su novia Teresa Otero con quien en un futuro tendría dos hijos, Paulo y Elizabeth. Uno se puede imaginar que en la vida de casado, en comparación con la vida de soltero, se requieren atenciones diferentes o simplemente mejorar económicamente para mantener a una familia, probablemente esto orilló a Jobim a realizar cambios en su vida, Castro (2012) nos menciona lo siguiente.

In 1952 Tom decided he needed to switch from working nights to working days — that is, to find a job that still allowed him to continue working with music, but in some sort of downtown office, for which he would have to carry a briefcase and put in a standard commercial work day¹⁸ (Castro 2012, p.56)

Al parecer los cambios que Jobim realiza empiezan a dar buenos resultados así que a principios de los años 50 Jobim fue capaz de graduarse de los bares de Río de Janeiro, por así decirlo, gracias a que realizó sus primeros trabajos con los sellos discográficos Continental y Odeón. En este punto Jobim estaba trabajando en el género de la samba, el estilo nacional de Brasil, ya en estos momentos Jobim lleva a cabo sus composiciones originales de samba, de acuerdo con Castro (2012).

Tom became the arranger for the recording company Continental and only sporadically returned to working at the night, and only when the landlord was snapping at his heels, demanding an increase in his rent. At Continental, copying into score sheets the samba music that the primitive sambistas composed on

¹⁸(Traducción realizada de manera libre para este trabajo).

En 1952 Tom decidió que necesitaba cambiar las noches de trabajo por días de trabajo - es decir, encontrar un trabajo que aún le permitiera continuar trabajando con la música, tal vez en algún tipo de oficina en el centro, por la que tendría que llevar un maletín y tener un día de trabajo normal.

matchboxes, he decided to try his hand at composing, too¹⁹ (Castro 2012, p.57).

Una tarde en el verano de 1956 surgiría la asociación entre las dos personas más famosas en el ámbito de la historia musical de Brasil, un periodista de nombre Lucio Rangel al enterarse con anterioridad de que el diplomático, escritor y poeta Vinicius de Moraes buscaba a algún músico arreglista joven para que se hiciera cargo de la música de una obra de teatro suya, decide presentarle a Jobim, esto sucedió en el bar Casa Villarino de Río de Janeiro. Así se conocieron Vinicius de Moraes y Antonio Carlos Jobim, dúo considerado la asociación más famosa de la historia en Brasil.

Esta unión de talentos crea éxitos como *Chega de saudade*, La chica de Ipanema, Agua de beber, Insensatez, *Eu sei que vou te amar*, por mencionar algunos.

En 1978 Jobim se divorcia de su primer matrimonio, después se casa con la fotógrafa Ana Beatriz Londra con la que tiene dos hijos más, su nueva esposa era muy joven, tenía la de edad de su hija Elizabeth.

Jobim prefirió el estudio de grabación a las giras, aún así su música dio la vuelta al mundo, fallece el 8 de diciembre de 1994 a causa de una embolia pulmonar, su nombre queda plasmado en la historia como el padre de la *Bossa Nova*.

El municipio de Río de Janeiro decide homenajear al maestro Jobim cambiando el nombre al aeropuerto de Río de Janeiro, hoy en día se llama *Galeão - Antonio Carlos Jobim*.

¹⁹(Traducción realizada de manera libre para este trabajo).

Tom se convirtió en el arreglista de la compañía de grabación Continental y sólo esporádicamente volvió a trabajar de noche, cuando el propietario estaba pisándole los talones exigiendo un aumento en su renta. En Continental copiaba en hojas pautadas la música de samba que los "sambistas" primitivos escribían en cajas de cerillos, así que él decidió también probar suerte en la composición.

II. 1.2 “Chega de Saudade”.

Como había mencionado anteriormente la unión de talentos entre Vinicius de Moraes y Carlos Jobim dan vida a *Chega de Saudade*, pues por un lado Jobim realiza la melodía, armonía y arreglos musicales, mientras que Vinicius de Moraes es el poeta encargado de dar palabras a tan bella melodía, juntos convirtieron a *Chega de Saudade* en una hermosa canción.

Chega de saudade fue compuesta en el año de 1957 y grabada por primera vez en abril de 1958, es el primer tema de 13 contenidos en el disco LP que se tituló “*Cancao do Amor Demais*”, interpretando en la voz la cantante Elizabeth Cardozo y en la guitarra Joao Gilberto Prado.

Cabe mencionar que todos los arreglos musicales los realizaba Jobim, se puede apreciar la creatividad que tiene para la orquestación, basta con escuchar su primera versión de *Chega de Saudade*.

Suzigan (1990) nos habla acerca de este disco LP.

Alguns críticos não aceitaram a interpretação de Elizeth Cardoso, identificada como cantora de samba-canção, mas Vinícius de Moraes não teve a mesma opinião²⁰ (Suzigan 1990, p.87).

La autora nos comparte una referencia acerca de las críticas que recibió la cantante Elizabeth Cardozo.

Naquela ocasião Elizeth era talvez o que havia de mais pra frente como cantora. Ela foi escolhida como intérprete e nós a ensaiamos profundamente, ela passou e repassou as músicas conosco com um sentido muito grande de obediência ao que queríamos. O Tom fez os arranjos e escolheu os instrumentistas que eram os cobras60 todos da ocasião²¹ (Mello, 2008, citado por Suzigan, 1990, p. 88).

Suzigan (1990) es de opinión que:

Vinícius de Moraes disse ainda que João Gilberto ficou muito empolgado nos dias de gravação, sobretudo da música *Chega de saudade*, mas pouco

²⁰(Traducción realizada de manera libre para este trabajo). Algunos críticos no aceptaron la interpretación de Elizabeth Cardoso, que era identificada como cantante de canción de samba, pero Vinicius de Moraes no tenía la misma opinión.

²¹(Traducción realizada de manera libre para este trabajo).

En ese momento Elizabeth fue quizás lo mejor que había como cantante.

Ella fue elegida como intérprete con quien se ensayó a fondo una y otra vez las canciones, con un gran sentido de la obediencia asemejándose a lo que queríamos. Tom (Carlos Jobim) hizo los arreglos y escogió a los músicos instrumentistas que fueron los Cobra60, en todo el disco. Herbert (corno), Copinha (flauta), Juan el Bautista Stockler (batería), los dos hermanos Maciel, Edson y Edmund (trombones), Pedro Vidal Ramos (bajo), Irani Pinto y João Gilberto (guitarra), siete violines, dos violas y dos violonchelos. João Gilberto también fue elegido por Tom Jobim.

convencido da interpretação de Elizeth. Decide titular al disco LP como “Chega de Saudade” incluyéndolo como primer tema del disco²² (Suzigan, 1990, p.88).

Posiblemente este último factor que menciona la autora Maria Suzigan tuvo repercusiones ya que en el mes de agosto de 1958 cuatro meses después de haber grabado el disco “*Cancao do amor demais*”, el guitarrista Joao Gilberto Prado decide grabar su disco con 12 temas de varios autores, entre estos cabe señalar que incluyó dos temas de su autoría, dos de Jobim y Moraes, el tema “*Desafinado*” compuesto por Carlos Jobim y Newton Mendonca, entre otros.

Este disco titulado “*Chega de Saudade*” incorporaría ciertas características musicales, De Campos (2006) nos señala que en todas las pistas del disco se percibe un nuevo abordaje que Joao Gilberto realiza entre la música y la letra, si consideramos sólo la letra, los tarareos o los *bim boom, lalá la* que realiza en este disco son ejemplos más explícitos de este nuevo estilo.

También parece que en momentos desafina pero no es así, el modo en el que Joao Gilberto aborda su canto es diferente, sus características son un canto suave, en bajo volumen, intimista, sin virtuosismo ni lujos innecesarios, una innovación dentro de la música brasileña. (De Campos, 2006, p.40)

El LP “*Chega de Saudade*” de Joao Gilberto queda registrado por algunos críticos de música como el primer disco de *Bossa Nova*, este LP reunía ciertas características musicales y aspectos sociales que hasta ese momento no se habían presentado, esta obra sería la primera en incluirlos claramente.

Así el ritmo de la *Bossa Nova* queda registrado en la historia de la música y *Chega de Saudade* como el primer tema grabado, Vinicius en la portada de uno de sus discos definió a la *Bossa Nova* como “*Un poquito de alegría, un poquito de nostalgia*”.²³

Jobim y Moraes, en su obra *Chega de Saudade*, logran una conexión excepcional fusionando las palabras con la música, creando esta bella canción.

²²(Traducción realizada de manera libre para este trabajo).

Vinicius de Moraes también dijo que Joao Gilberto estaba muy emocionado en los días de grabación, especialmente con la música *Chega de saudade*, pero no convencido con interpretación Elizabeth.

²³ Caymmi y Moraes, (1966), Vinicius e Caymmi no Zum Zum, LP. Elenco Records.

Aquí una traducción de Chega de Saudade²⁴

<p>En portugués Chega de saudade</p>	<p>Traducción al español Basta de Nostalgia</p>
<p>Vai minha tristeza E diz a ela que sem ela não pode ser Diz-lhe numa prece Que ela regresse Porque eu não posso mais sofrer</p> <p>Chega de saudade A realidade é que sem ela não há paz Não há beleza É só tristeza e a melancolia Que não sai de mim, não sai de mim, não sai</p> <p>Mas se ela voltar, se ela voltar Que coisa linda, que coisa louca Pois há menos peixinhos a nadar no mar</p> <p>Do que os beijinhos que eu darei Na sua boca Dentro dos meus braços Os abraços hão de ser milhões de abraços Apertado assim, colado assim, calado assim Abraços e beijinhos, e carinhos sem ter fim</p> <p>Que é pra acabar com esse negócio de você viver sem mim</p> <p>Não quero mais esse negócio de você longe de mim Vamos deixar desse negócio de você viver sem mim</p>	<p>Ve mi tristeza y dile a ella que sin ella no puede ser Dile en una oración que ella regrese, porque no puedo sufrir más</p> <p>Basta de nostalgia, la realidad es que sin ella no hay paz No hay belleza solo hay tristeza y melancolía que no sale de mí, no sale de mí, no sale.</p> <p>Pero si ella vuelve, si ella vuelve, que cosa linda, que gran locura Pues hay menos peces nadando en el mar,</p> <p>Que los besos que le daré en su boca Dentro de mis brazos los abrazos han de ser millones de abrazos Apretando así, pegado así, callado así, Abrazos y besitos y caricias sin tener fin</p> <p>Qué es para poner fin a ese asunto de vivir lejos de mí,</p> <p>No quiero más ese asunto de tu vivir así Vamos a dejar ese asunto de tu vivir sin mí.</p>

No hay una traducción precisa para la palabra Saudade, Landeira (1970) es de opinión que saudade es una palabra antigua que tal vez se conservó por tradición oral y que el término castellano soledad tiene perfecta equivalencia a saudade, señala que se sigue empleando la palabra en portugués y gallego.

A través de la historia se le han dado varios significados, hasta hoy en día no tiene uno determinado, la palabra Nostalgia sería otra traducción, algunos poetas le daban un significado de ausencia del ser amado pensando en el espíritu, la esencia de la persona. Pero algunos creen que es algo más, la describen como el amor que permanece después de que alguien se ha ido, el recuerdo de los sentimientos, las experiencias, los lugares o los eventos que una vez trajeron emoción y felicidad o el

²⁴ Traducción libre para la realización de este trabajo.

placer, el bienestar, que ahora activa los sentidos y nos hace vivir de nuevo, se describe como un vacío, como si sintiera esa ausencia de alguien que debería estar allí y no está. Por lo que la real academia de la lengua concuerda con estas traducciones para la palabra saudade: nostalgia, añoranza o soledad.

Así como Joao Gilberto, otros intérpretes realizaron su versión de la obra, y en abril del año 1966, el vibrafonista Gary Burton en su disco "The Time Machine" incluye en la pista número 4 un arreglo de "Chega de Saudade" solo de vibráfono.

Antes de continuar con los comentarios sobre la obra abordaremos el origen del vibráfono.

-El Vibráfono

El vibráfono es un instrumento joven en comparación con otros instrumentos, si bien sus raíces provienen del balafón (instrumento africano), fue un desarrollo de la marimba y el xilófono, instrumentos que se usaban en la música de los Estados Unidos a principios del siglo XX.

Tratando de encontrar un sonido nuevo, se experimenta con teclas de metal y un motor, el resultado fue un instrumento nuevo con un sonido y mecanismo diferente al de los instrumentos antecesores. En esos primeros años recibió nombres en inglés como Vibraharp, Vibes y Vibraphone, este último hoy en día es el nombre oficial, del cual hacemos su traducción al español como Vibráfono.

Podemos establecer su creación alrededor de 1916, Leach (1999) describe los primeros desarrollos que condujeron a la producción del instrumento:

Herman Winterhoff, of the Leedy Manufacturing company, began experiments around 1916 to create a vox humana or tremolo effect on the company's steel marimba phone. After initial attempts that raised and lowered the resonator banks, oscillating fans inserted inside the tubes proved successful, and the vibraphone was born. Driven by an electric motor and two drive belts, the rotating fans opened and closed the resonating chamber creating the desired vibrato effect²⁵ (Leach, 1999, p. 80).

Este instrumento de Herman Winterhoff se comercializa bajo la marca comercial con el nombre de *Vibraphone*, en el año 1928 Henry Schluter y la empresa *Deagan* habían desarrollado un instrumento de la competencia, al que llamaron *Vibraharp*, que incluiría un pedal permanente y las teclas cambiarían, ahora serían de aluminio.

²⁵(Traducción realizada de manera libre para este trabajo). Herman Winterhoff, trabajaba para la compañía Leedy Manufacturing, comenzó a experimentar alrededor de 1916 para crear un efecto de trémolo en una marimba de acero de la empresa. Después de los primeros intentos que subían y bajaban los resonadores, los ventiladores giratorios insertados dentro de los tubos resultaron ser exitosos, y así nace el vibráfono. Impulsados por un motor eléctrico y dos correas de transmisión, los ventiladores giratorios abren y cierran la cámara de resonancia para crear el efecto del vibrato deseado.

El vibráfono inició siendo un instrumento melódico en los años veintes, así lo usaban en la escena del *Jazz*, Berendt (1976) se refiere a los instrumentos de percusión como:

Los instrumentos que se golpean o que son golpeados - tienden a ser utilizados principalmente como instrumentos de ritmo. Si tales instrumentos, además, ofrecen todo tipo de posibilidades melódicas, se puede suponer que son instrumentos ideales para el *Jazz*. En este sentido, el vibráfono es un instrumento ideal para el *Jazz* (p Berendt, 1976, p.243).

En su evolución y experimentación, el vibráfono más tarde se usaría como un instrumento no sólo melódico sino también como un instrumento de acompañamiento armónico; logrando suplir el papel de la guitarra y el piano en el estilo del *Jazz*. Tal vez desde su origen se pensó en que tenía todas las características para ser un instrumento melódico y armónico, pero fue años después de su creación que realizará las dos funciones con mucho éxito.

En la introducción de su método para vibráfono *Four Mallet Studies*, el vibrafonista Gary Burton discute las posibilidades futuras para el vibráfono.

The development of any instrument's techniques is motivated by an innate desire on the part of the musician to play as much with his instrument as he possibly can. Therefore, it was only a matter of time before mallet players began to expand their playing beyond the basic two mallet approach²⁶ (Burton, 1968, p.2).

Así que siendo un instrumento joven le queda mucho por explorar y aunque en un inicio sólo se usaban dos baquetas hoy en día ya es común ver a vibrafonista con la sujeción de cuatro baquetas.²⁷

El mecanismo que posee el vibráfono en cierto aspecto también es noble, permite que al ejecutar un acorde se controle la duración de cada voz de una manera muy clara, mientras una o más voces puedan ser apagadas, por otro lado, este mecanismo también provoca que el ejecutante sea más delicado al tocar, ya que debe de tratar de no generar una masa de sonido, pues ese problema aparece con facilidad, se tiene que tener mucho cuidado con el control del pedal y los apagados de las notas.

Uno de los grandes pioneros es el gran percusionista Lionel Hampton, intérprete

²⁶(Traducción realizada de manera libre para este trabajo). El desarrollo de la técnica de cualquier instrumento musical está motivado por un deseo natural por parte del músico de tocar su instrumento todo lo que le sea posible. Por lo tanto, era solo cuestión de tiempo antes de que los vibrafonistas comenzaran a expandir su toque más allá del enfoque básico de dos baquetas”.

²⁷ Hoy en día ya existen composiciones de vibráfono para 5 baquetas como lo es el caso de la Obra “El Dorado” del compositor brasileño Ney Rosauo. Prueba de lo que Burton nos dice en su método “sólo es cuestión de tiempo”.

del xilófono y vibráfono que sobresalió en los años 30 en la escena del *Jazz*, junto con él aparecieron otros grandes exponentes de estos instrumentos como son Red Novo y Milt Jackson, al que también se le conoce como "Bags", sucesores de estos personajes son los vibrafonistas Bobby Hutcherson y Gary Burton, de quien trataremos a continuación ya que es el autor del arreglo para vibráfono solo de *Chega de Saudade*.

- Gary Burton (n. 1943)

Burton nace el 23 de enero de 1943 en la ciudad de Anderson en Indiana, Estados Unidos. En 1949 empieza a estudiar música teniendo apenas seis años de edad, como es de imaginarse a esa edad Burton no escogió el instrumento, sus padres lo hicieron, de hecho comienza con la marimba, porque donde vivía había una vecina que daba clases y tocaba tanto la marimba como el vibráfono así que sus padres deciden llevarlo con ella.

Así es como Burton empieza a tocar el vibráfono, cuando tenía aproximadamente trece años descubre el *Jazz*. Entonces fue cuando tomó en serio la música y el vibráfono se convirtió en su instrumento. En una entrevista realizada a Burton para la revista Music Live en 2014 comenta:

De hecho, en algún momento me pregunté si debería de tocar otra cosa, cuando tenía como dieciocho años pensé mucho en sí debería tocar el piano o la trompeta, pero simplemente me di cuenta de que el vibráfono era lo mío, lo he tocado toda la vida, es algo natural; una parte de mí (Flores, 2014, p. 32).

En 1960 Burton asiste a Berkley una escuela de música en Boston, en aquel entonces resulto ser una de las dos únicas escuelas de música que enseñaban *Jazz*, así que ahí fue donde desarrolla su increíble habilidad como improvisador dentro del género del *Jazz*. Burton fue de los primeros vibrafonistas en desarrollar una sujeción de cuatro baquetas, la cual hoy en día lleva su nombre.

Para el año de 1963 realiza una gira con el pianista George Shearing, por los Estados Unidos y el Japón, los siguientes 3 años toca al lado del Saxofónista Stan Getz, en el año de 1966 presenta dos discos titulados *Tennessee Firebird* y *Time Machine*, en este último incluyendo un arreglo de *Chega de Saudade* como ya lo había mencionado; en estos discos muestra su inclinación hacia la experimentación con diversos géneros de música popular.

En el año de 1968 es nombrado el *Jazzman* del Año por la revista *Downbeat*, con lo que se convierte en el músico más joven en recibir ese galardón.

En el año 1971 graba el disco titulado “*Alone At Last*” que contiene siete temas, tres temas de actuaciones en vivo en el Festival de Jazz de Montreal y cuatro temas de sesiones grabadas en estudio profesional²⁸, el disco es publicado por la disquera *Atlantic*. Este álbum fue seleccionado y galardonado con un *Grammy* en la edición número 15, premiado como la mejor interpretación de *Jazz* por un solista.

La versión de *Chega de Saudade* solo para vibráfono permaneció en el LP “*Alone At Last*”, no fue hasta 18 años después de la grabación que se realizará una partitura. En el año de 1989 Errol Rackipov realiza la transcripción de la versión *Chega de Saudade* del disco “*Alone At Last*” del año de 1971, para comercializarla por su propia editorial ErrolRackipovPublications.com . Debido a este trabajo es que hoy en día se tiene un acceso a una partitura para interpretar el arreglo de Gary Burton “*Chega de Saudade*” (No more blues) 1971 solo para vibráfono. El 19 de Noviembre del 2015 se realiza para este trabajo la siguiente entrevista a Rackipov.

-Entrevista con Errol Rackipov

Rafael: When did you finish the transcription of Chega de Saudade?

Errol: I finished the transcription in 1989.

Rafael: Have you ever make another transcription from another Gary Burton’s registration?

Errol: yes, I did a few transcription of Gary Burton (Im your Pal, Hello Bolinas, Señor Mouse and others).

Rafael: How long did you take to make the transcription of Chega de Saudade?

Errol: It took me about 6 Months.

Rafael: In your catalog of compositions, how many works for vibraphone did you have?

Errol: I have quite a few vibes tunes.

Rafael: What is your source of inspiration when composing?

Errol: I´m being inspired by many sources and styles of music.

²⁸Pista 7 del disco *Alone At Last* es *Chega de Saudade* y fue grabado en estudio profesional.

Rafael: Is there some advice that you would like to share to the new generations of young musicians?

Errol: My only advice is to open your eyes and ears to anything and everything that is out there and try to incorporate it into your music. ²⁹

²⁹(Traducción realizada de manera libre para este trabajo).

Rafael: ¿En qué año realizó la transcripción de *Chega de Saudade*?

Errol: Terminé la transcripción en 1989.

Rafael: ¿Ha realizado más transcripciones del maestro Gary Burton?

Errol: Sí he realizado algunas transcripciones como "Im your Pal", "Hello Bolinas", "Señor Mouse", entre otras.

Rafael: ¿Cuánto tiempo tardó en transcribir *Chega de Saudade*?

Errol: Me tomó cerca de seis meses

Rafael: ¿En su catálogo de composiciones cuántas obras tiene escritas para vibráfono?

Errol: Tengo bastantes composiciones de vibráfono.

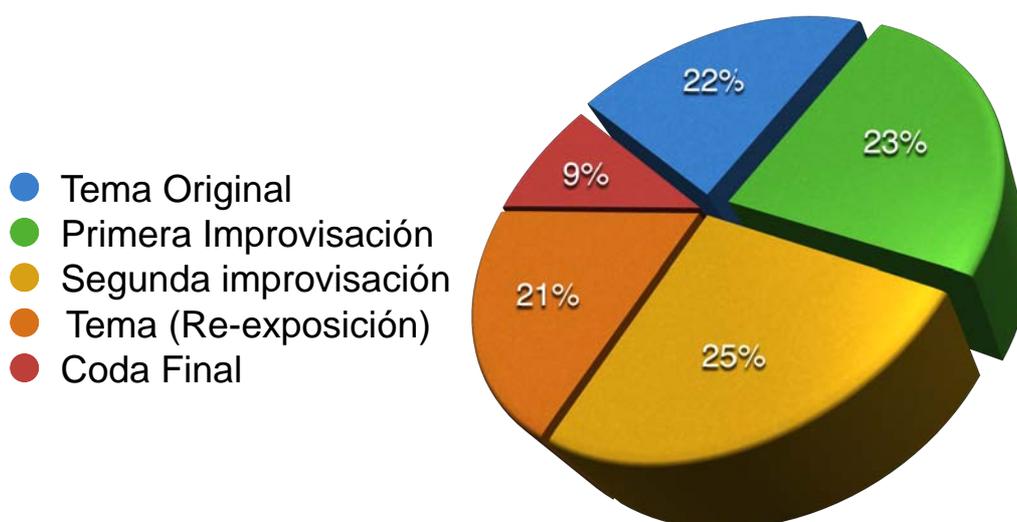
Rafael: ¿Cuál sería su fuente de inspiración a la hora de componer?

Errol: Me he inspirado por muchas fuentes y estilos de música

Rafael: ¿Algún consejo que le transmitiera a las nuevas generaciones de músicos jóvenes?

Errol: Mi único consejo es abrir los ojos y oídos a todo y cada cosa que hay a tu alrededor y tratar de incorporarlo a tu música.

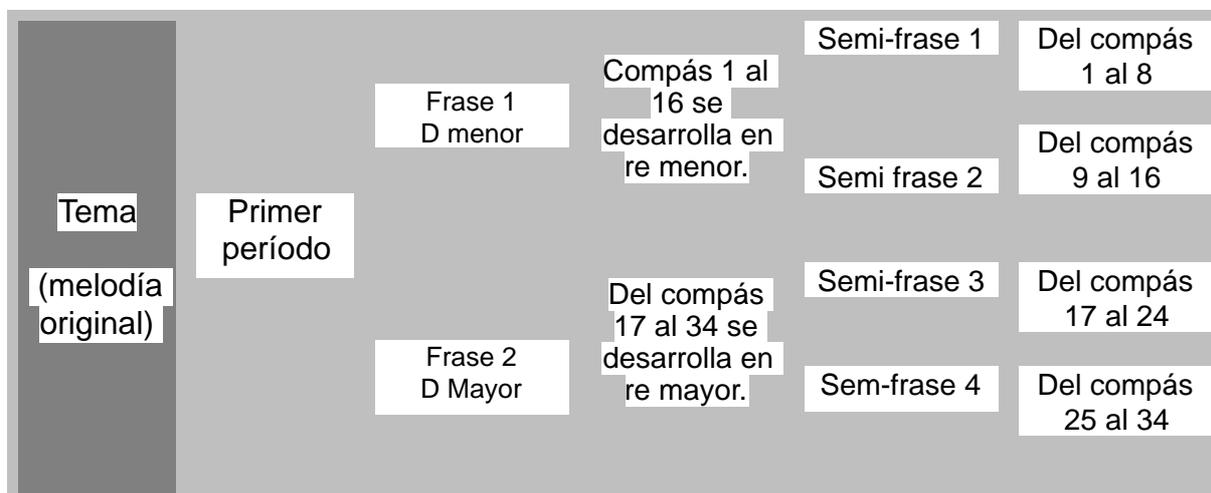
II. 2 Análisis musical de la obra.



La forma de la obra es *A B C A` Coda*, se divide en 4 períodos y una pequeña coda, cada período a su vez se divide en dos frases que se pueden apreciar con mayor facilidad en los cambios modales, todos los períodos contienen 2 frases, en todos los casos la primera frase se desarrolla en modo menor de “Re” y la segunda frase se desarrolla en modo mayor de “Re”.

En los siguientes cuadros se podrán apreciar las partes de la obra:

Primer período



Las dos primeras semi-frases cuenta con 8 compases, las dos están en modo menor y son muy similares en su armonía, cabe señalar que Burton no presentó una introducción, desde el principio expone el tema. En el compás 16 la partitura señala en su cifrado que inicia en re menor pasando por la siguiente cadencia (*i - I - V7*) para llegar a la segunda frase en la tonalidad de Re mayor en el compás 17.

Compás 16

Compás 17

La tercera semi-frase comprende del compás 17 al compás 24, las frases continúan siendo de ocho compases hasta la cuarta semi-frase que es de diez, con esto se rompe el ciclo de ocho compases por semi-frase para obtener un período con un total de 34 compases en el que expone la melodía completa de la canción original.

Es importante señalar que la transcripción no contiene matices, así que se recomienda matizar con el fraseo natural de la obra para que no llegue a caer en monotonía, manteniendo un cuidado especial con el correcto fraseo de la síncopa ya que es un motivo recurrente a lo largo de la obra.

En ambos casos, en la primera y segunda semi-frases en el sexto compás, se agrega una segunda voz en la melodía, otro recurso que utiliza es el motivo de treintaidosavos en el séptimo compás de la primera semi-frase, es interesante que la incluya en ese compas ya que provoca que se sienta el final de la semi-frase.

Segundo Período

Primera variación sobre el tema	Segundo período	Frase 3 D menor	Compás 35 al 50 se desarrolla en D menor.	Semi-frase 5	Del compás 35 al 42
		Frase 4 D Mayor	Del compás 51 Al 70 se desarrolla en D mayor.	Semi frase 6	Del compás 43 al 50
				Semi-frase 7	Del compás 51 al 58
				Sem-frase 8	Del compás 59 al 70

El segundo período es una variante del primer período, una improvisación del tema, no se apoya en la melodía original sin embargo sí en la armonía del primer período llegando los dos períodos a ser armónicamente muy similares. En este período se apoya de escalas pentatónicas y de la escala de blues, como podemos observar a continuación en la siguiente figura.

The image shows a musical score for the second period. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/4. The score is annotated with several red labels:

- Dm**: Chord above the first measure.
- E7**: Chord above the second measure, with the note **mi** circled in red and labeled "Nota de Paso" (passing note).
- Arpeggio de mi mayor descendente**: Label for the descending arpeggio in the second measure.
- Am**: Chord above the third measure.
- Re# que pertenece a la escala de blues de LA (tritonno)**: Label for the sharp second note in the third measure.
- arpeggio Re 7 menor**: Label for the arpeggio in the fourth measure.
- Triplet markings (**3**) are present over the eighth and sixteenth notes in the third measure.

Al inicio de la séptima frase aparece un compás de tres cuartos, algo único en toda la obra, observamos que un compás antes de que esto suceda se presenta otro motivo rítmico, una figura de once notas de treintaidosavos.

The image shows a musical score for the seventh phrase. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The key signature has two sharps (F# and C#). The time signature is 3/4. The score is annotated with several labels:

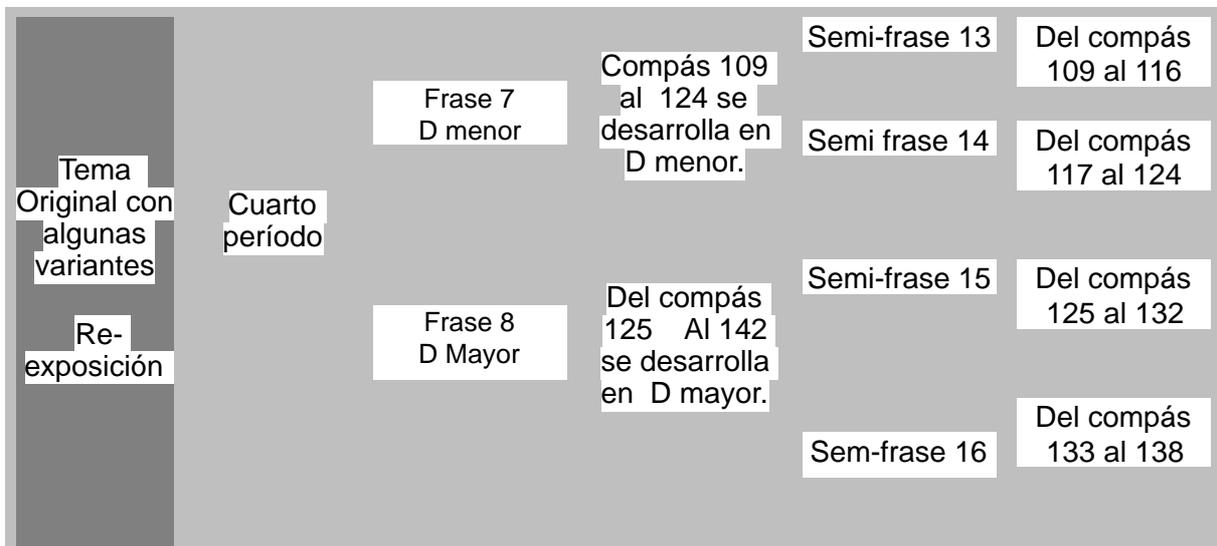
- DMaj7**: Chord above the first measure.
- B7(#5)/D#**: Chord above the second measure.
- Em7**: Chord above the third measure.
- A bracket labeled **11** spans over eleven sixteenth notes in the bottom staff of the fourth measure.

Compas de tres cuartos.



Nuevamente en las primeras tres semi-frases realiza frases de ocho compases, pero en la cuarta semi-frase de este segundo período o la frase 8 de la obra, no sucede así puesto que se compone de 12 compases, así que en relación a la frase cuatro de la obra la frase ocho aumenta dos compases.

Tercer Período



El tercer período es una variante del primer período o la segunda improvisación del tema, podemos apreciar en este período nuevos recursos en intensidad y número de notas, en comparación con el segundo período, en la siguiente figura se puede apreciar cómo en la voz superior utiliza octavas, un recurso al que no había recurrido en la melodía hasta este compás.



Lo mismo sucede en el final de la segunda semi-frase, utiliza las octavas en la voz

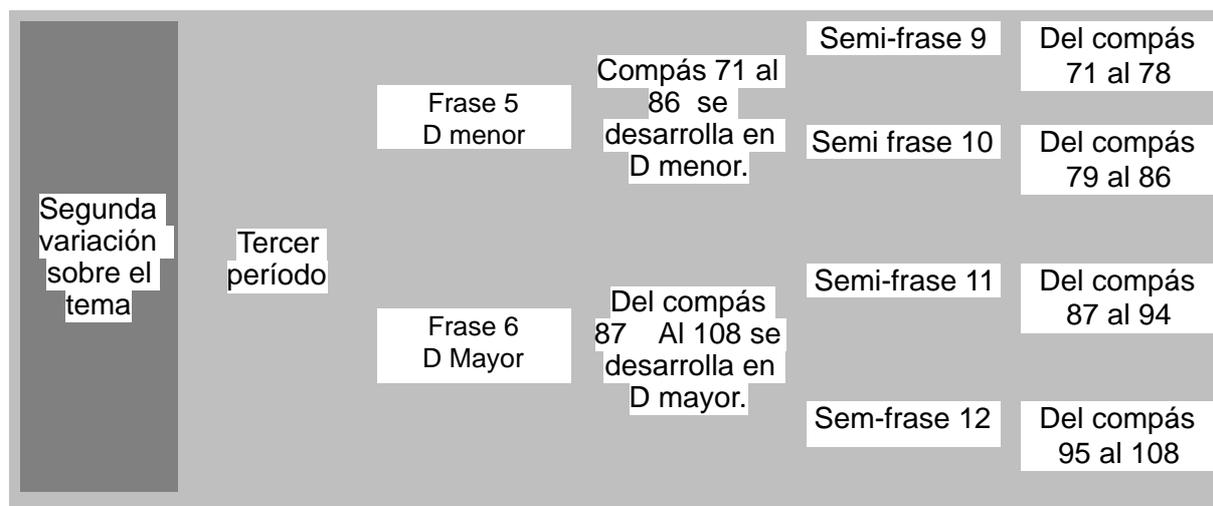
superior. Lo podemos observar en la siguiente figura:



Continúa en este tercer período con frases de ocho compases durante las primeras tres semi-frases, pero en la cuarta semi-frase aumenta una vez más dos compases, así que la cuarta semi frase de este período queda con 14 compases; por lo tanto, continúa con una relación de aumentar dos compases en las semi-frases finales de cada período:

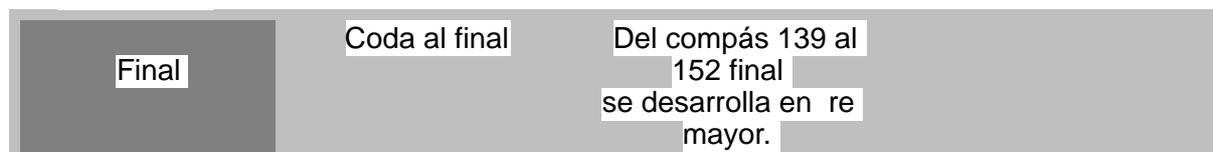
Cuarta Semi-Frase 10 Compases
Octava Semi-Frase 12 Compases
Doceava Semi-Frase 14 Compases

Cuarto Período



En este cuarto período realiza una re-exposición del tema original con algunas variantes en el ritmo y en la melodía, nuevamente las primeras tres semi-frases son de ocho compases y la cuarta de 14 compases que lleva a la coda.

Coda Final



La coda inicia en el compás 139 continúa en modo mayor con una duración de 14 compases.

Traducción libre para este trabajo de la nomenclatura de la partitura.

Indicaciones

Presionar el pedal poco después de golpear la nota.



Durante la duración de la línea punteada, el pedal se pisa manteniéndolo en la posición más cerca de las teclas, también conocido como medio pedal.



Notas fantasmas, la notas deben ser apenas audibles.



Dead Stroke

Golpe Muerto, la baqueta golpea la tecla al mismo tiempo que queda pegada a ella.



Slide Dampening.

Deslizar el apagado, cuando se golpean dos notas consecutivas.

Como ejemplo usaremos una apoyatura y una nota real, después de golpear la nota real se desliza la baqueta de la nota real a la apoyatura para lograr un apagado.



Finger

Dedos, cuando se golpean dos notas consecutivas.

Al mismo tiempo que se golpea la segunda nota, con la zona exterior de su quinto dedo apagará la primera nota.



II. 3 Reflexión personal y sugerencias de interpretación.

En mi opinión esta obra es importante en el repertorio de un vibrafonista, una obra que exige al intérprete un alto grado del dominio de la técnica en el instrumento, me atrevo a mencionar que la obra es un capricho para el vibráfono, una obra intensa de principio a fin sin pausas, un *moto perpetuo*.

Esta obra me permitió adentrarme en el estilo del *Jazz*, un estilo diferente al que estoy acostumbrado como lo es el repertorio de música contemporánea o música clásica, estos aspectos me motivaron a incluir “*Chega de Saudade*” (*No more blues*) en la selección de las 5 obras a interpretar en mi examen profesional.

Recomiendo empezar a estudiar la obra muy lento con metrónomo para un mejor entendimiento de las síncopas que aparecen a lo largo de la obra. En lo personal me funcionó estudiar por separado cada uno de los 4 períodos como lo muestro en el análisis musical, para después unificar. También sugiero encontrar las frases más complicadas y estudiar primero esos pasajes ya que es muy común estudiar una y otra vez los pasajes que dominamos mejor.

Al abordar la obra transcrita por Rackipov, de inicio llama la atención el modo de escritura, coloca dos pentagramas los dos en clave de sol, esto para facilitar al intérprete una clara interacción entre las dos voces, la voz superior no siempre es la melodía se tiene que poner atención a este factor para no confundirse. Gracias a este tipo de escritura podemos estudiar por separado las voces de un modo cómodo, sugiero que las primeras sesiones de estudio se toque cada voz por separado para posteriormente unir las.

Partiendo del hecho de que la obra nace de la improvisación, de que no tiene cambios de tempo y no hay movimientos dinámicos en la partitura, debemos de cuidar que estos aspectos no provoquen caer en lo monótono; estas características musicales quedan a gusto del intérprete, por lo que se debe tratar de realizar de manera coherente basándose en el fraseo natural de la melodía. El reto es crear en el oyente diferentes contrastes provocando distintos estados de ánimo.

Aconsejó tener un conocimiento amplio de la técnica de sujeción Gary Burton ya que podría ser de gran ayuda para abordar la obra.

Recomiendo poner atención en los siguientes puntos para un estudio ideal y un mejor resultado a la hora de interpretar.

- ❖ Calentamiento y enfriamiento.
 - (Estirar músculos, dedos, muñecas, brazo, cuello, espalda, piernas, etc.)
- ❖ Resistencia mental (concentración).
- ❖ Resistencia física.
- ❖ Control del sonido.
- ❖ Control dinámico (matices).
- ❖ Relajación del cuerpo.
- ❖ Postura.
- ❖ Respiración.
- ❖ Tener un cronograma del tiempo estudio.

Rackipov sugiere que la obra puede acompañarse de un pequeño ensamble, si se decide interpretar de este modo, sugiero cuidar los matices de los instrumentos acompañantes, que por ningún motivo sobrepasen el nivel de sonido del instrumento solista, el vibráfono.

Recapitulación

En este segundo capítulo abordamos la historia de la obra "*Chega de Saudade*", nos adentramos en la vida del compositor Carlos Jobim, observamos como a través del tiempo queda plasmado en una partitura el arreglo para Solo de Vibráfono que realizó Gary Burton. Se incluye la historia del vibráfono y una entrevista realizada a Errol Rackipov donde comparte detalles de su transcripción. Se observa un análisis musical, una reflexión del intérprete, así como algunas sugerencias de interpretación de la obra.

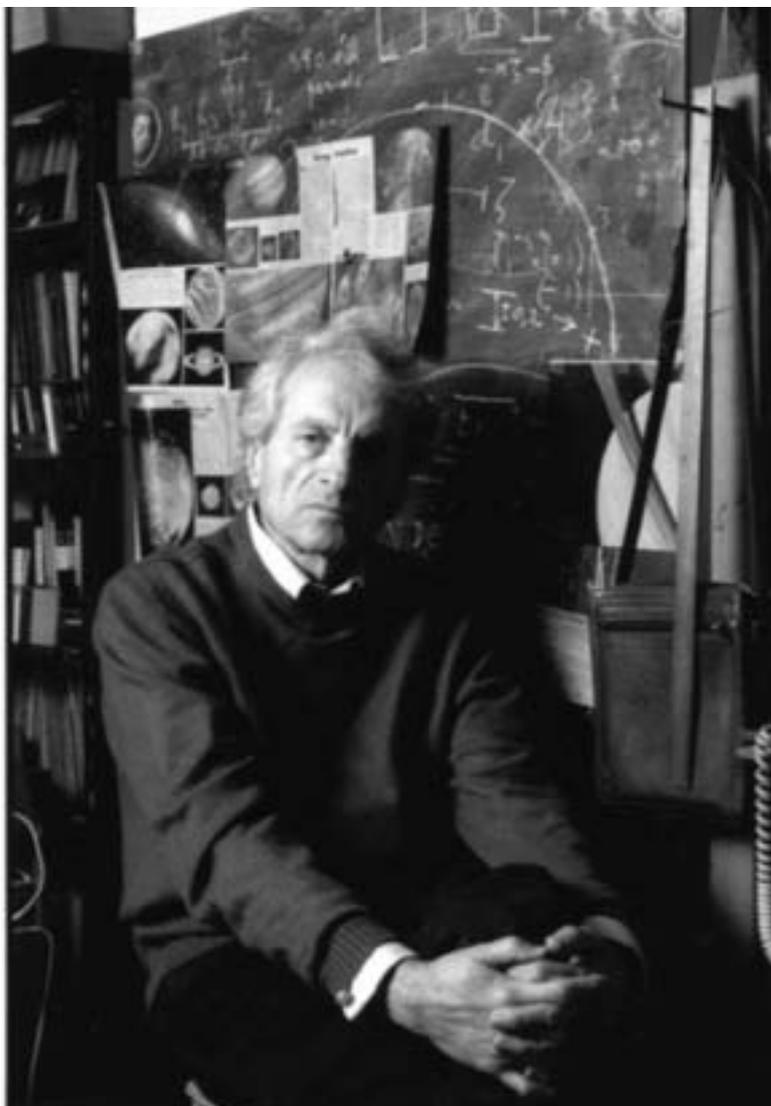
Capítulo III
“Rebonds A y B” 1987-9
Solo de Multipercusión.

Introducción

Siempre es un desafío para el percusionista tocar un solo de multipercusión, primero conseguir todos los instrumentos y una vez que se tienen pensar en cómo acomodarlos. En este tercer capítulo se abordará la obra “Rebonds A y B” del compositor Iannis Xenakis, obra escrita para siete parches y cinco bloques de madera. Conoceremos elementos de la historia en la vida del compositor y de la obra, para un marco general se mencionan las primeras obras escritas para multipercusión.

Se presentará un análisis musical de la obra, su estructura y cómo el compositor utiliza la sección áurea en la obra, una reflexión, algunas sugerencias de interpretación y ejercicios creados a partir de la obra.

Iannis Xenakis (1922-2001)



Rebonds A y B (1987-1989)

Solo Multipercusión

Duración aproximada 12´

*La Arquitectura es una música de piedras y la música,
una arquitectura de sonidos.*

Ludwig van Beethoven

III. 1 Contexto histórico musical y social.

III. 1.1 Iannis Xenakis. (1922- 2001)

Matossian (1981) es de opinión que Xenakis nace en una familia griega en Braila Rumanía, posteriormente se nacionaliza francés, su padre era Clearchos Xenakis y su madre Fontini Pavluov, tenía dos hermanos de nombres Cosme y Jason, Iannis Xenakis era el ejemplo para ellos ya que era el hermano mayor.

En un boceto autobiográfico del año 1980 [archivos I.X., BnF manuscrito DE 8/9; publicado en Gérard Montassier (dir.) , *Le fait culturel*, París, Fayard, 1980, pp. 215-228.], Xenakis menciona sus primeros acercamientos con la música:

He sentido por la música una suerte de fascinación tal que, desde el día en que mi madre me dio una flauta de niño, nunca me ha abandonado. Ella empezó a tocar y yo quedé petrificado. Más tarde, escuché la radio. Nosotros vivíamos entonces en Rumanía y podíamos captar la emisora de Katowice, en Polonia, que emitía mucha música: música clásica, música popular o cingara, música religiosa, católica y ortodoxa (Xenakis, 2009, p.17).

Cuando Xenakis tenía cinco años sucedió un lamentable suceso, su madre, que en ese entonces estaba embarazada, se contagió de sarampión y murió después de que diera a luz a una niña que no sobrevivió, así que Xenakis y sus hermanos fueron educados por institutrices de diversos orígenes, entre ellos, inglés, francés y alemán.

A la edad de diez años en 1932, Xenakis sale de Rumanía, su padre lo lleva a un colegio en Grecia y es internado en la isla de Spetsai, una vez ahí muestra su interés y gusto por la cultura griega, las matemáticas, la poesía y la música.

Xenakis (2009) nos habla de esta etapa:

Cuando murió mi madre, volví a Grecia con mi padre, que me matriculó en una institución privada donde se enseñaba el programa griego con una educación deportiva a la inglesa. Pero de lo que más me acuerdo es de la presencia de un aparato de radio en la sala de reuniones. Un día oí la quinta sinfonía de Beethoven, que me impresionó como un Apocalipsis. Entonces fui entrando progresivamente en la música. Escuchándola. Pero sin tener una idea de practicarla, ni tocándola ni componiéndola, puesto que no decidí componer hasta mucho más tarde, a los 17 o 18

años (Xenakis, 1980, citado en Xenakis, 2009, p. 17)

Ya para el año 1938 se dirige a Atenas a las clases preparatorias para ingresar a la Escuela Politécnica, en esta etapa Xenakis retoma sus estudios en música, lecciones de análisis, armonía y contrapunto, a cargo del maestro Aristóteles Koundorov.

Dos años después y en plena la Segunda Guerra Mundial, entra formalmente a la Escuela Politécnica como estudiante de Ingeniería, el 28 de octubre de 1940 era el primer día en que debía presentarse al Politécnico de Atenas como estudiante de Ingeniería, pero la guerra interrumpe sus actividades varias veces con la invasión fascista liderada por Benito Mussolini.

Al siguiente año, Xenakis se une a la resistencia griega en un partido de derecha, posteriormente al partido comunista ASM, ya como participante en las manifestaciones fue encarcelado varias veces por italianos y alemanes, sus lecturas en ese período fueron Platón, Marx y Lenin.

Balint Andras Varga le realiza la siguiente pregunta a Xenakis,

(Varga) How did you survive the winter of 1941-2?

(Xenakis) With the help of my father. He had moved from Romania to Athens directly before the war. He had lost everything in Brăila his house, his money. Being a businessman, however, he had some money left outside Romania. He found it difficult to get employment in Athenas. He did know some ship-owners, because in Brăila he had specialized in sea transport, and when he moved to Greece he signed bills under highly disadvantageous conditions. He was nearly ruined later because of that, but we had money and survived.

In the beginning my two brothers and I fought in the Resistance together, later, I was on my own³⁰ (Varga, 1996, p.17).

Para el año 1944 ya dirigía su propio batallón de la armada Nacional Popular. A finales de ese año, en el mes de diciembre, surgió un acontecimiento que lo cambiaría de por vida: recibe una ráfaga en la cara, el lado izquierdo del rostro estaba desecho, había tocado parte de la mandíbula y su ojo izquierdo, Xenakis era dado por muerto, su padre lo transporta lo más rápido posible al hospital donde recibe numerosas cirugías, al final pierde su ojo izquierdo y parte de su rostro queda

³⁰(Traducción realizada de manera libre para este trabajo).

¿Cómo sobreviviste el invierno de 1941- 2?

Con la ayuda de mi padre. Se había mudado de Rumanía a Atenas exactamente antes de la guerra. Había perdido todo en Braila, su casa, su dinero. Siendo un hombre de negocios, sin embargo, tenía algo de dinero fuera de Rumanía. Se encontró con dificultades para obtener empleo en Atenas.

Él conocía a algunos dueños de barcos, porque en Brăila él se había especializado en el transporte marítimo, y cuando él se trasladó a Grecia firmó facturas en condiciones muy desventajosas. Después debido a eso quedo casi en la ruina, pero teníamos dinero y sobrevivimos. En el principio mis dos hermanos y yo luchábamos juntos en la resistencia, más tarde yo estaba solo.

desfigurado.

Poco después de salir del hospital retoma sus estudios en el Politécnico, pero Xenakis siguió con su actividad política clandestinamente y nuevamente es encarcelado por las fuerzas políticas. Para el año 1946 se titula de Ingeniero a pesar de que seguía con su actividad política clandestina, poco después se ve forzado a huir a un apartamento en Atenas donde pasa cerca de seis meses encerrado ocultándose, entonces se le declara condenado a muerte bajo el cargo de terrorismo político, por lo que su padre busca la forma de conseguirle un pasaporte falso con el nombre de Konstantin Kastrounis, logrando cruzar la frontera a bordo de un carguero con destino a Italia, pero Xenakis decide dirigirse a París, mientras que en Grecia su padre y su hermano son encarcelados.

Una vez en París, en diciembre de 1947, labora como ingeniero en el despacho de Le Corbusier, un reconocido arquitecto, donde consigue logros ya en su profesión de ingeniero, algunos de sus trabajos arquitectónicos de ese entonces son las Unidades Habitacionales de Dante y el Centro Deportivo Cultural de Bagdad, las técnicas de composición y estética aplicadas en estas obras las aplicaría posteriormente para crear una relación con sus obras musicales, dentro de las cuales cabe señalar sus dos obras importantes del siglo XX: el convento de "Sainete-Marie-de-la-Tourette" y el "Pabellón Philips" para la exposición de Bruselas, esta última obra arquitectónica basada en la estructura de su obra musical *Metástasis* (1953-1954), obra para Orquesta Sinfónica.

En 1949, Xenakis en su afán de retomar la música investiga con quién podría tomar clases de composición, así encuentra al suizo Arthur Honegger (1892-1974) y al francés Darius Milhaud (1892-1974), con quienes no se entendió muy bien, así que continuó con la francesa Nadia Boulanger (1887-1979) hasta que, aconsejado por Annette Dieudonné, llega con Olivier Messiaen con quien, al parecer, logra una buena química y una magnífica conexión personal.

En 1950 se inscribe en el conservatorio, en esta etapa escribe 24 obras para voz con piano y piano solo, cuyo catálogo lo elaboró Francois-Bernal Mache.

Ya para el año 1956, el arquitecto *Le Corbusier*, en ese entonces ya consagrado internacionalmente, nombra a Xenakis como su colaborador principal en la construcción del convento de la Tourette y la iglesia de Ronchamp, donde despliega sus paneles de vidrio undulatorios sobre la fachada oeste que después se hicieron famosos. Esta obra constituía un reto por ser algo diverso más que un edificio, y esta exposición sería la primera después de la segunda guerra mundial en donde

expresarían el renacimiento de la civilización europea. Más tarde, por diferencia de ideas entre Le Corbusier y Xenakis rompen lazos en 1959 y Le Corbusier termina por despedirlo.

En 1968 Xenakis publica "*Vers une Philosophie de la Musique*" en una revista de estética, texto en el que retoma sus ideas acerca del tiempo y la aplicación de rotaciones de un cubo para utilizarlo en la composición de "*Nomus Alpha*".

En 1969 compone su primera pieza para percusiones de nombre *Persephassa* para el ensamble (*Les Percussions Strasbourgs*) en el marco del "*Festival des Arts de Chiraz*"

En el período del año 1972 al 1975 la vida de Xenakis se llena de sucesos importantes: es nombrado miembro honorario de la *British Computer Art Society*; para el festival de otoño, Michael Guy le encomienda una ópera, a lo cual él responde: "*No, eso no me interesa, pero puedo hacer un espectáculo automático, abstracto, con luces, láser, y flashes electrónicos*", así nació *De Polytope de Cluny*, el cual se mantendría del 13 de octubre de 1972 hasta enero de 1974 obteniendo un total de 90,000 entradas.

Finalmente después de la caída del régimen regresa a Grecia e instala la *Semaine Xenakis*, donde el público griego aprecia el arte de Xenakis en conferencias, exposiciones y conciertos. Se interpretan piezas nunca antes ejecutadas en su país, entre las cuales podemos mencionar *Metastasis*, *Pithoprakta*, *Achorrispsis*, *Nuits*, *Herma*, *Synaphai*.

Para el año de 1975 continúa su interés por las percusiones y compone *Psappha* dedicada a Sylvio Gualda en el marco del festival inglés de Bach, en Londres. Para el año 1980, gracias al éxito obtenido, Xenakis se convierte en uno de los compositores más ejecutados en todo el mundo, su obra *Metástasis* es ejecutada por la Filarmónica de Nueva York, la obra *N´ Shima* por la Filarmónica de Brooklyn, el festival de *Settember Musica de Turin* es dedicado a Xenakis, recibe títulos, premios y membresías, participa en programas de radio y televisión, recibe el *Honoris Causa* de la Universidad de Edimburgo y el título de miembro extranjero de la Real Academia Sueca.

Continuando con su exploración con las percusiones, compone *Idmen A y B* para coro y percusiones en el marco del festival *Europa Cantat*, interpretado por el ensamble (*Les Percussions Strasbourgs*).

Y así, entre los años de 1987 y 1989, compone el solo de percusión al que titula *Rebonds A y B*, dedicada otra vez a su querido interprete Sylvio Gualda.

En 1989 compone Okho para tres *Djembes*, en 1996 compone Zythos para tuba y seis percussionistas y en 1997 O-Mega para percusión y ensamble, éste es su último trabajo en donde la percusión desempeña un papel como solista acompañado de un ensamble, de acuerdo con Harley (2004), esta última obra para percusiones fue un encargo de Evelyn Glennie.

*Evelyn Glennie, at a relatively young age, has become one of the best-known percussionist in the world. Her repertoire has tended toward the popular and accessible, but by 1997 she had been pursuing a commission from Xenakis for some time*³¹. (Hrley, 2004, p. 252)

Xenakis muere el 4 de febrero de 2001 en París, Francia.

³¹(Traducción realizada de manera libre para este trabajo).

Evelyn Glennie, a una edad relativamente joven, se ha convertido en uno de los percussionistas más conocidos en el mundo. Su repertorio se ha inclinado hacia la música popular y accesible, pero en 1997 había estado persiguiendo una comisión de Xenakis durante algún tiempo.

III. 1.2 Rebonds A y B solo de Multipercusión.

Esta obra fue compuesta del año 1987 al año 1989³², la traducción de título de la obra al español es “Rebotes”, se divide en dos partes o movimientos que Xenakis tituló como A y B, los movimientos pueden ser interpretados ya sea en el orden A-B o B-A dependiendo del gusto del intérprete, los movimientos deben ser ejecutados sin pausa entre ellos.

Las indicaciones metronómicas son aproximadas, la parte “A” de la obra usa sólo parches o membranas, la dotación es la siguiente: dos bongoes, tres toms y dos bombos. La parte B utiliza dos bongoes, una conga, dos toms, un bombo y cinco bloques de madera, Xenakis sugiere que el rango de afinación sea amplio entre estos. Harley (2004) nos habla del estreno de la obra y a quién fue dedicada:

Rebonds was written for Sylvio Gualda, Xenakis's performer of choice for works involving solo percussion, and premiered in July 1988 at the Villa Medici in Rome³³. (Harley, 2004, p. 192)

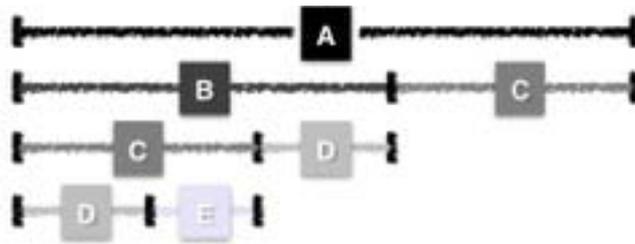
Sylvio Gualda, percusionista y director de orquesta de origen francés nacido el 12 de abril 1939 en la ciudad de Alger, estuvo siempre implicado en el repertorio contemporáneo lo cual genera una magnífica comunicación con Xenakis, por lo cual siempre le dio preferencia para el estreno de sus obras de percusión sola, sin duda era su percusionista consentido. Sylvio por su parte es recordado por dar el primer recital de percusiones en la historia occidental el 18 de marzo de 1973. *Rebonds* es una obra que se basa en la energía fundamental que por naturaleza tiene el pulso, actualmente ocupa un lugar entre los solo de multipercusión más tocados en el repertorio de solista para percusión mundialmente.

En la composición de *Rebonds* Xenakis utiliza como herramienta de composición la sección áurea, que también se conoce como la “Divina Proporción”, consiste en dividir una línea en segmentos, de modo que la razón entre la parte más pequeña y la mayor es la misma que la original. Esta división única produce un número irracional que se conoce como ϕ o phi y se representa con la letra griega Φ , su valor es 1,618034... después de la coma el número es infinito.

En la siguiente figura se aprecia la explicación:

³² La edición de la partitura señala que la obra fue compuesta del año 1987 al año de 1989, aunque Harley nos menciona que la obra se estrenó en 1988, quizás se editó después de su estreno; para la interpretación de la obra en el examen práctico se utilizará la edición definitiva preparada por Patrick Butin.

³³(Traducción realizada de manera libre para este trabajo). *Rebonds* fue escrita para Sylvio Gualda, su intérprete favorito para los trabajos de percusión sola, el estreno se realizó en el mes de julio de 1988 en la *Villa Medici* en Roma, Italia.



La sección áurea de la línea A es la línea B, la sección áurea de la línea B es la línea C, la sección áurea de C sería la línea D, la sección áurea de D es la línea E. Si continuamos haciendo esta división, la sección áurea de E sería F y así podemos hacerlo un sistema infinito, a este sistema se le llama “Sistema Recursivo”. Un ejemplo de este sistema lo podemos observar en el Juego de muñecas rusas llamado Matrioska un ícono de la cultura rusa.



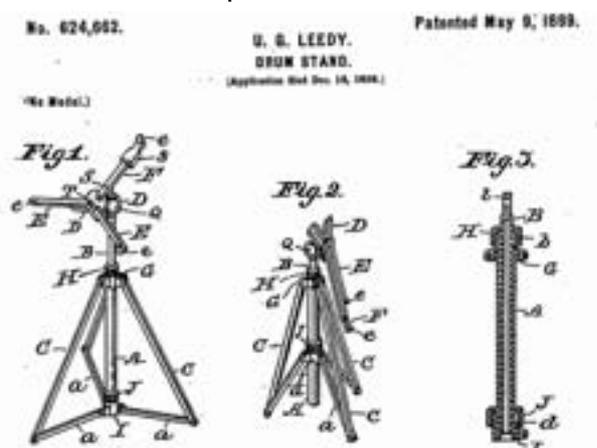
Según el artículo de Ruth Tatlow en The New Grove Dictionary of Music, la sección áurea es un término relativamente reciente procedente del original Número de Oro. Este término fue acuñado en el año 432 A. C. por el ateniense Metón, quien descubrió a través de sus cálculos el ciclo lunar de 19 años. El número se escribió originalmente sobre oro, de ahí su nombre. En la tradición cristiana, es usado desde hace siglos para calcular la luna llena de Pascua y de ahí el domingo de resurrección. La sección áurea se ocupa como herramienta en un sin número de áreas entre las cuales podemos mencionar la arquitectura, el diseño, la fotografía, la biología, la odontología, etc.

Le Corbusier usaba la sección áurea sólo que le cambió el nombre por *Modulor*, su método era tomar la altura promedio de un hombre escandinavo que eran 6 pies, su equivalente 1.83 m, la sección áurea de este número genera los siguientes números 480 y 960. Por lo tanto, si dividimos $480 / \phi$ 1.6180 el resultado genera el número 296, siempre redondeado a números enteros, y así sucesivamente generará 183, 113, 70, 43, 27, 16, 10, etc. Por otra parte el número 960 dividido entre ϕ 1.6180 genera los siguientes números: 593, 367, 226, 140, 86, 53, 32, 19, 11, etc. Estos números son importantes ya que Xenakis los utilizará posteriormente en la obra “Rebonds”.

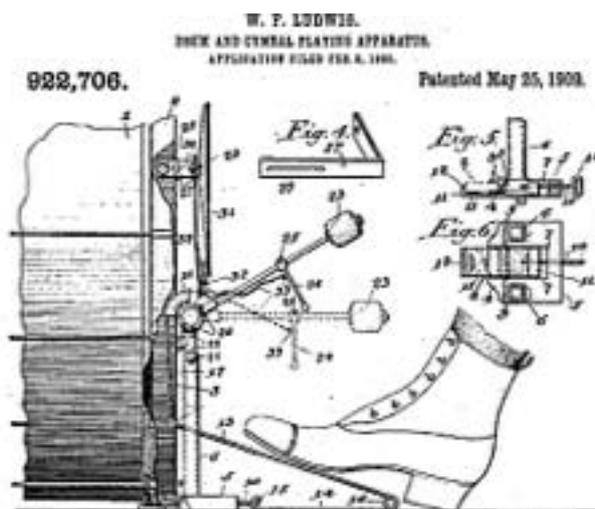
- Obras pioneras de Multipercusión

Es importante tener referentes acerca de los inicios de la multipercusión en la música escrita. Se le denomina multipercusión a la reunión de varios instrumentos de percusión con la intención de ser ejecutados por un solo percusionista. De acuerdo con Beyer (2014), en mayo del año de 1899, Ulysses G. Leedy patenta formalmente su invento, que consistía en una base para colocar el tambor, con este invento liberará al percusionista de las correas y de tener que traer el tambor colgado a él, permitiendo tener mayor libertad de movimientos.

En la siguiente figura se muestra la patente.³⁴



Así mismo, en esos años se empieza a experimentar con el pedal para bombo, que en un inicio se construía de madera, pero fue hasta mayo del año 1909 cuando William F. Ludwig patenta formalmente su invento que consistía en un pedal de metal para Bombo.³⁵



³⁴Imagen extraída como referencia para este trabajo de la patente de U.G. LEEDY del sitio web. <https://www.google.com/patents/US624662> (Consultada 22 de noviembre 2015).

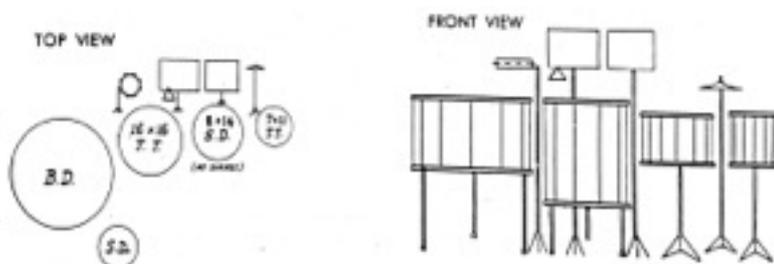
³⁵Imagen extraída como referencia para este trabajo de la patente de W. F. LUDWIG del sitio web. <http://www.google.ch/patents/US922706> (Consultada 22 de noviembre 2015).

Estos dos inventos provocaron una evolución en la sección de percusiones, ya que un solo intérprete podría tocar dos instrumentos, la evolución también se dio en la técnica, ya que exigía al percusionista mayor independencia en las extremidades de su cuerpo, de esta forma vemos nacer la Batería o *drum set*.

En el año de 1918, el compositor Igor Stravinsky en su obra para ensamble “La historia del Soldado”, incluyó una dotación instrumental que consta de siete instrumentos que son violín, contrabajo, fagot, clarinete, trombón, trompeta, percusiones y un narrador que da vida a tres personajes, el soldado, el diablo y la princesa. Esta obra daría a conocer los primeros solos de multipercusión, la parte de percusiones ésta escrita para un solo percusionista que ejecuta los pasajes de la obra con una gran dotación de instrumentos, algunos pasajes de esta obra hoy en día aún se requieren en audición de percusiones para ingresar a algunas orquestas sinfónicas alrededor del mundo.

Goldenberg (1955) nos habla de esta obra y nos muestra una imagen del acomodo de los instrumentos de percusión que se utilizan.

(...) Since then, the percussion part for this composition has proved to be a challenge to the performer, however, mainly because of lack of knowledge in organizing the percussion layout and insufficient familiarity with the composer’s instructions. In order to facilitate the performance of this part, the author gives his layout with specific measurements for the various instruments and translations of the original french terms. In this, he has been given invaluable advice by Mr. Jean Morel of the Juilliard School who was the percussionist for the premier performance. It is necessary to remark that the percussionist must remain standing to perform this work³⁶ Goldenberg, 1955, p.122).



³⁶ Traducción libre para este trabajo.

(...) Desde entonces, la parte de percusión para esta composición ha demostrado ser un reto para el intérprete, principalmente debido a la falta de conocimiento en la organización de la disposición de las percusiones e insuficiente familiaridad con las instrucciones del compositor. Con el fin de facilitar la realización de esta parte, el autor da su diseño con medidas específicas para la variedad de instrumentos y traducciones de los términos franceses originales. Para esto, ha recibido valiosos consejos del Sr. Jean Morel de la Julliard School quien fuera el percusionista que estrenó la obra. Es necesario remarcar que el percusionista debe permanecer de pie para llevar a cabo este trabajo.

En el año de 1929 Darius Milhaud se encargaría de componer el primer concierto de multipercusión y Orquesta Sinfónica el cual tituló "*Concerto for Balterie et petit Orquestre*". El concepto de la percusión cambia, provocando una evolución en los conceptos de sonoridad e interpretación. Otras obras con dotaciones amplias de instrumentos de percusiones son la *Sonata para dos Pianos y Percusión* del compositor Bela Bartok compuesta en el año de 1939; para ensamble de percusiones, *Ionización* de Edgar Varèse y *Rítmica No 5 y 6* de Amadeo Roldán, ambas obras compuestas en 1930; en el año 1940, explorando nuevas sonoridades, el compositor John Cage compone *Living Room Music*.

Pero es hasta el año de 1959 cuando el primer solo de multipercusión se hizo presente, de acuerdo con Bayer (2014):

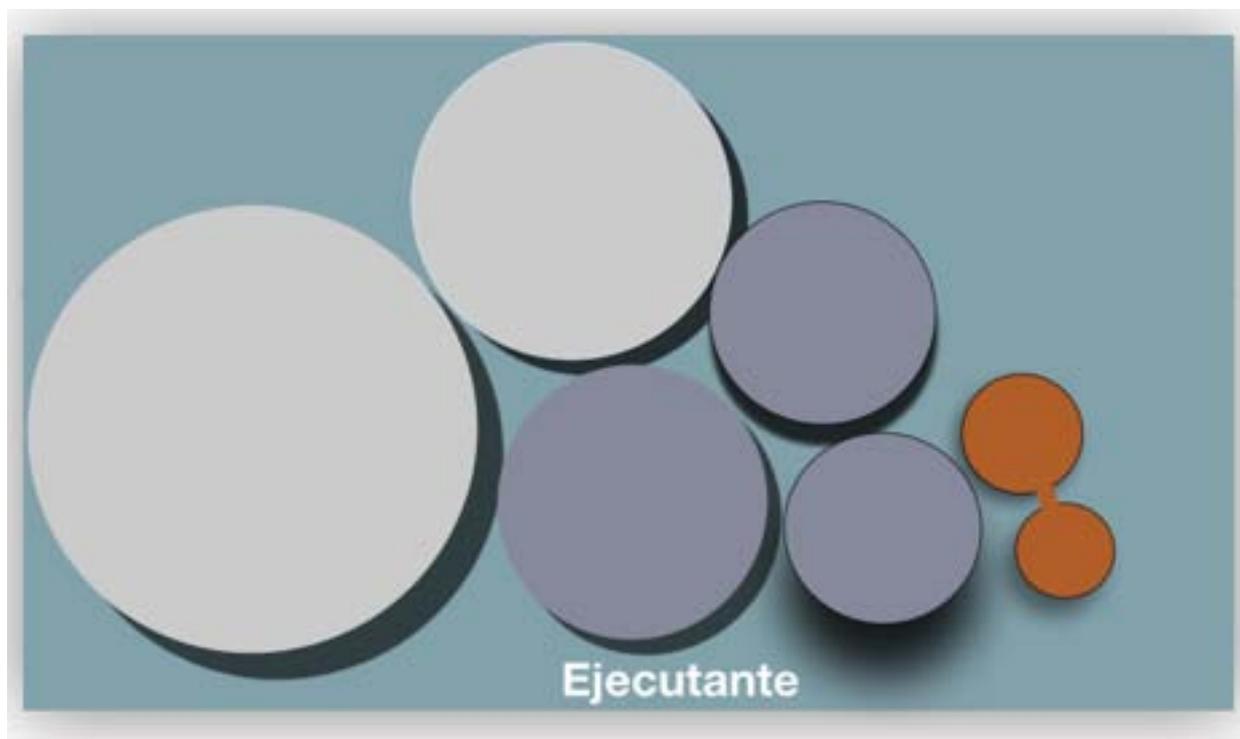
Pero la separación definitiva del set de percusión como instrumento autónomo e independiente en el escenario vendrá de mano de otra colaboración: la del percusionista Christoph Caskel y el compositor Karlheinz Stockhausen, cuyo trabajo conjunto dará a luz a *Zyklus* en el año 1959 y que será considerada como una de las más destacadas obras de multipercusión y la primera obra compuesta para este conjunto de instrumentos a solo. La disposición del set viene especificada en la partitura, conformando los instrumentos un círculo en el que el intérprete queda posicionado en el interior de éste y cada instrumento, cada timbre, queda dirigido en el espacio aportando una paleta de ideas orquestales que se desarrollan según las directrices marcadas por el autor. Con posterioridad a *Zyklus*, pronto comenzarán a surgir nuevas obras que ampliarán el repertorio para percusión solo: Reiner Bredemeyer, *Schlagstück 1* (1960); Morton Feldmann, *The King of Denmark* (1964); Helmut Lachenmann, *Interieur I* (1966); Reginald Smith Brindle, *Orion M-42* (1967); Nguyễn Thiên Đạo, *Máy* (1972) (Beyer, 2014)

Inmerso en esta vanguardia con instrumentos de percusión Iannis Xenakis compuso su primera obra para seis percusionistas que tituló *Persephassa* en el año de 1969; posteriormente, en 1975, el solo para percusión *Psappha*, en 1978 *Pléiades*; y en 1985, en el marco del festival Europa Cantat, compone *Idmen A y B* para coro y percusiones. La obra "*Rebonds*" fue compuesta entre los años 1987 y 1989, hoy en día es un solo de multipercusión muy famoso que ocupa un lugar en el repertorio de solista para percusión a nivel mundial.

En nuestros días existen un sinnúmero de obras para multipercusión sola con diferentes dotaciones de instrumentos de percusión, también obras de ensamble de percusiones y ensamble con otros instrumentos.

III. 2 Análisis musical de la obra.

Rebonds A Distribución del set



La dotación de instrumentos para el movimiento “A” es:

**dos bombos,
tres toms,
dos bongoes.**

El movimiento “A” usa siete membranas, es muy cromático, se puede notar a lo largo del movimiento que va de lo simple a lo complejo, como el nacer de un río que se dirige al inmenso mar.

Motivos rítmicos importantes.

A) Polirritmia de tres notas contra dos.

Se presentan en diferente orden ya sea en la voz superior o en la voz inferior, también se encuentra básicamente en tres valores rítmicos de dieciseisavo, de treintadoceavo y sesentaicuatavo.



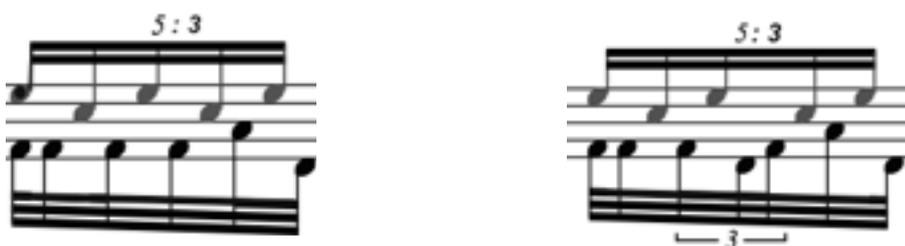
B) Polirritmia de cuatro notas contra tres.

Se presenta en cualquiera de las voces en diferente orden, ya sea en la voz superior o en la voz inferior, se encuentra en el movimiento A en los valores rítmicos de treintadoceavo y sesentaicuatroavo.



C) Polirritmia 5:3

En la voz superior se ejecuta un quintillo dentro del valor de tres dieciseisavos que se combina con seis treintadoceavos que ejecuta la voz inferior, aparece sólo en dos ocasiones en todo el movimiento, la segunda vez con una la variante de un tresillo en el valor del segundo dieciseisavo ejecutado en la voz inferior, tal vez sea una de las polirritmias más complicadas para realizarla con una precisión exacta, estas son sus dos combinaciones



Debo aclarar que el siguiente análisis musical basado en la sección áurea lo han expuesto con anterioridad muchos analistas e intérpretes, en este trabajo nos apoyaremos en la información que nos brinda Greg Beyer (2013) sobre el tema, con la traducción de J. Baldomero Llorens, considero de suma importancia conocer y entender este análisis.

Analizar como Xenakis utiliza la sección áurea en la construcción de Rebonds se puede cuestionar, claro, pero siempre uno tiene que estar abierto para realizar una mejor interpretación con las herramientas disponibles y sin duda la sección áurea es una buena herramienta de análisis para esta obra.

Para explicar como Xenakis ocupa la sección áurea, debemos analizar los números que la obra nos brinda, si contamos las semicorcheas del movimiento "A" nos damos cuenta que tiene 960 corcheas en todo el movimiento, ya que son 60 compases de 4/4 por lo que cada compás tiene 16 semicorcheas, la ecuación sería 16×60 dando el total de 960 corcheas, uno de los números del Modulor de Le Corbusier.

Como se había mencionado con anterioridad, los números que genera 960 / phi 1.6180 son los siguientes: 593, 367, 226, 140, 86, 53, 32, 19, 11, etc. busquemos los números en la obra, contando del final del movimiento al inicio el primer número (593) se encuentra en el compás 23 en la última semicorchea con el tresillo ejecutado en el tom más grave y el bombo, en este punto se delimita la primera sección áurea.

Otra relación sería que se trata de un punto céntrico entre 21 semicorcheas, ya que diez semicorcheas antes hay un doble acento en el tom más grave y diez semicorcheas después se toca el mismo tom con un solo acento, se muestra a continuación en la figura.



La segunda sección áurea se delimita con la semicorchea 367 contando del final al inicio del movimiento, localizada en el compás 38 en la segunda semicorchea con una polirritmia de tres contra cuatro. Aquí también se puede observar una relación de diez semicorcheas, solo que en este caso aparece desplazada dos semicorcheas iniciando en el segundo tom con un doble acento y diez semicorcheas después aparece en el mismo tom también con doble acento.



La tercera sección áurea se delimita con la semicorchea 226 contando del final al inicio del movimiento, se localiza en la antepenúltima semicorchea del compas 46 ubicada en el bombo más grave con un doble acento, aquí también podemos observar una relación de diez semicorcheas, solo que en este caso aparece diez semicorcheas antes con un doble acento en el mismo bombo.



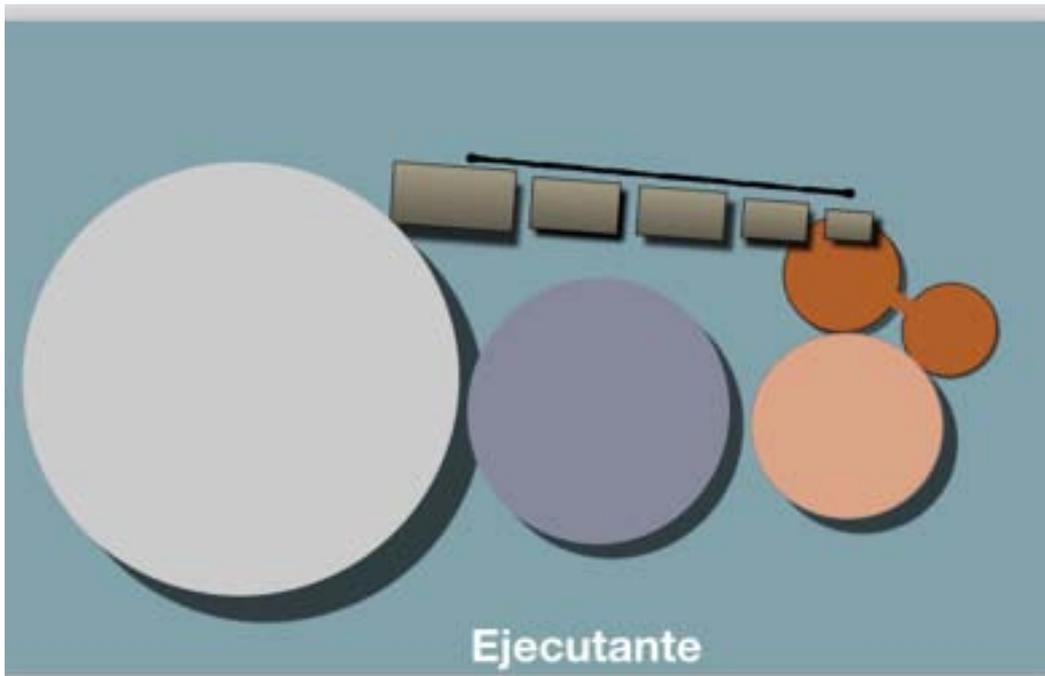
La cuarta sección áurea aparece en el compas 52 en la quinta semicorchea, la semicorchea 140 contando del final al inicio del movimiento donde por primera vez aparece en un silencio de cuarto o negra, el primero en todo el movimiento.



Con estas cuatro secciones ya podemos apreciar que no son simples segmentos al azar sino que tienen cualidades estructurales y que pueden servir para dar forma a una interpretación, ya que también puede ayudar a la memoria siendo estas secciones puntos de guía. Sin duda también analizando las secciones podemos apreciar la importancia que tienen los dobles acentos a lo largo del movimiento.

“Rebonds B”

Acomodo del set



**La dotación de instrumentos para el movimiento B es:
un bombo, un tom, una conga, dos bongoes y
cinco cajas de madera.**

Este movimiento consta de 10 timbres, utiliza cinco membranas y cinco bloques de madera. El elemento base de este movimiento es un ostinato con el que se logrando un movimiento lleno de energía desde el inicio, presenta un dialogo entre los parches y las maderas hasta llegar a fusionar ambos al final de la obra. Es un movimiento que exige técnica, independencia, velocidad y mucha energía.

A continuación presentaremos los motivos rítmicos importantes de este movimiento.

La apoyatura doble:



Este motivo rítmico ésta presente en el ostinato de dieciseisavos en los primeros treinta compases y alrededor de 50 compases de los 87 que contiene el movimiento, se presenta en diferentes timbres, al inicio en la membrana más aguda, en el compás 62 al 65 se expone en la voz inferior en las membranas de registro grave y del compás 68 al 70 se presenta en los bloques de madera, por mencionar algunos.

El roll de semicorchea.



En mi opinión este tipo de roll de semicorchea tiene que ser abierto con golpes dobles o alternados cuando se ejecuta en las membranas y en los bloques de madera tiene que ser un roll cerrado ya que la baqueta no responde del mismo modo al rebote. Es un motivo importante ya que considero que por este motivo la obra recibe su nombre “Rebotes”.

En el siguiente cuadro se puede apreciar la estructura de Rebonds B.

	Partes	Compases
Membranas	Tema A	Compás 1 al 16
	puente	Compás 16 al 17
	Tema A´	Compás 18 al 30
Bloques de madera	Tema "B"	Compás 31 al 35
Membranas	Tema A´´	Compás 36 al 43
	Tema "B"	Compás 44 al 47
	Tema A´´´	Compás 48 al 53
	tema C	Compás 54 al 57
	Desarrollo ´	Compás 58 al 64
Bloques de madera	Desarrollo Bloques de madera	Compás 65 al 72
Membranas y Bloques de madera	Puente	Compás 73 y 74
	Desarrollo	Compás 75 al 83
	Coda	Compás 85 y 86
	Final	Compás 86 y 87

Debo aclarar que el siguiente análisis musical basado en la sección áurea lo han expuesto con anterioridad muchos analistas e intérpretes, al igual que en el análisis de Rebonds "A", me apoyaré en la traducción que realiza Baldomero Llorens del trabajo de Greg Beyer (2013), titulado en español "Todo es Número: La sección áurea en Rebonds, de Xenakis".

En el movimiento "B" Xenakis ocupa la sección áurea de la siguiente manera, el movimiento tiene 86 compases de 4/4 por lo tanto (86×16) dan un total de 1376 semicorcheas.

Los números que genera $1376 / \phi 1.618034$ son: 860, 532, 329, 203, 126, 78, 48, 30, etc. Entonces busquemos en la partitura la primera sección áurea. Si contamos las semicorcheas desde el final del movimiento al inicio, podemos observar que el número 860 se localiza en el compás 34 en la tercera semicorchea, esta sección la podemos definir como la primera sección áurea.

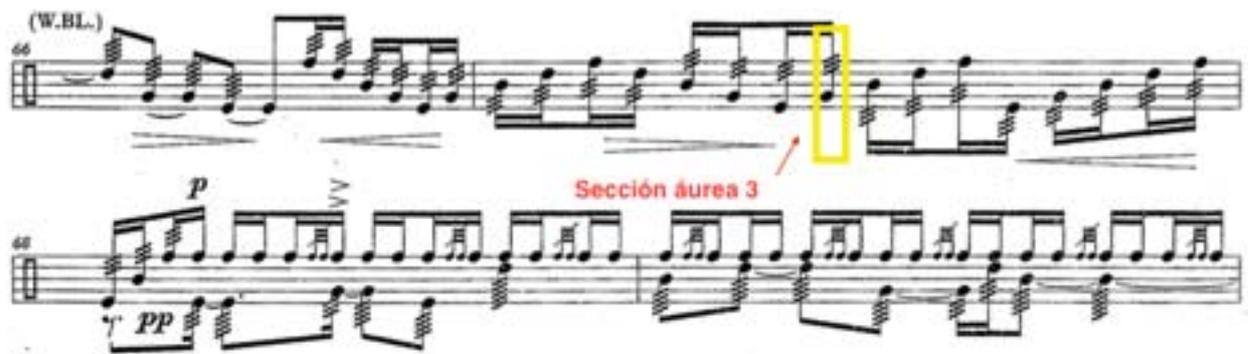


Es importante este roll ya que es el primero que aparece en toda la obra, en la parte "A" no se encontró ningún roll, se ejecuta en la membrana más aguda.

Este punto es interesante ya que si se cuenta desde el inicio del movimiento esta semicorchea es a su vez la número 532, que es el segundo número, por lo tanto la segunda sección áurea.



Para encontrar la tercera sección áurea nuevamente contamos las semicorcheas desde el final del movimiento al inicio localizando la semicorchea número 329 en la cuarta semicorchea del segundo tiempo del compás 67, en medio de un pasaje de roll sobre los bloques de madera.



La cuarta sección áurea la localizamos contando nuevamente las semicorcheas desde el final del movimiento al inicio, localizando la semicorchea número 203 en el compás 75 en la segunda semicorchea del segundo tiempo.

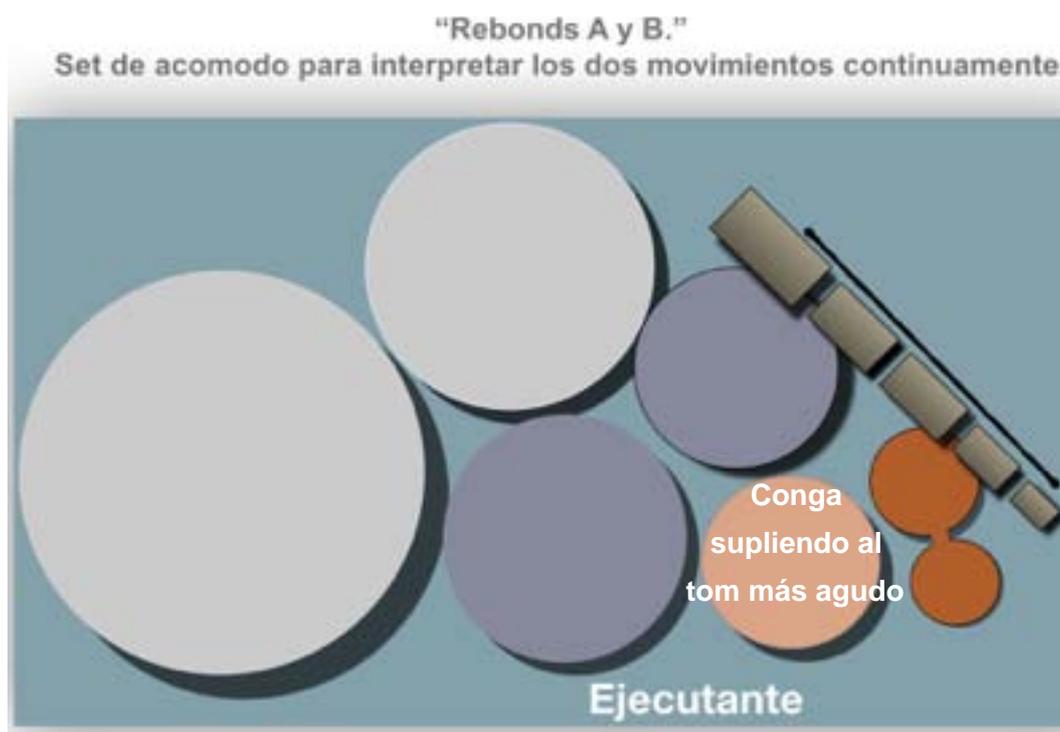


Es interesante la sección áurea, y sin duda se podrían citar aún más coincidencias, al igual que en el movimiento "A", puedo mencionar que en estas cuatro secciones se puede apreciar claramente la sección áurea y nos pueden servir como puntos de referencia ya que tienen cualidades estructurales que ayudan a dar forma a una interpretación, ya que también puede ayudar a la memoria siendo estas secciones utilizadas como puntos guía.

III. 3 Reflexión personal y sugerencias de Interpretación.

La obra "Rebonds A y B" llamó mucho mi atención desde que inicié mis estudios de percusión, sobre todo el movimiento "B" que por la intensidad de su contenido transmite en el oyente una gran energía, al abordar la obra me di cuenta de que cada movimiento es sumamente difícil y exige al intérprete técnica, control, independencia y concentración. Interpretar la obra fue, es y seguirá siendo un reto personal, siempre fue mi intención incluirla en la selección de las 5 obras para mi examen profesional.

En el análisis musical se muestran los sets de percusiones que requiere cada movimiento por separado, para la interpretación de la obra en el examen público decidí unificar los sets para poder tocar los movimientos sin pausa entre ellos, esto causa que no utilice tres toms como se requiere en la parte "A", en lugar del tom-tom más agudo utilizo la conga que se requiere en la parte B, en la siguiente figura se muestra la modificación.



Considero importante conocer y entender como Xenakis utiliza la sección áurea en la construcción de Rebonds, tal vez uno se pregunte ¿De qué sirve conocer el análisis de la sección áurea a la hora de hacer música?; en mi opinión siempre tenemos que estar abiertos para realizar una mejor interpretación utilizando las herramientas disponibles y sin duda la sección áurea es una buena herramienta, un punto de vista que nos ayudará a tener mayor detalle de cada movimiento.

El movimiento B, a diferencia del A, tiene pasajes que son complicados de tocar tal y como los escribe el compositor, en algunos casos casi imposibles, de acuerdo con Harley (2004), el compositor afirma que tiene la intención de que todas sus obras se interpreten como están escritas, en los tiempos escritos y con todas las notas escritas. Basándonos en esta información se debe tratar de ser fiel a la partitura llevando la interpretación al borde de la posibilidad técnica a través de experimentar con el instrumento, baqueta o alguna herramienta necesaria.

Un ejemplo de estos experimentos en mi interpretación es un pasaje del movimiento “B”, del compás 65 al 72, donde utilizo unos dedos de aluminio para percutir los bloques de madera y lograr el roll escrito en la voz inferior, mientras que en la voz superior toco dieciseisavos, algunos con apoyaturas dobles.



En cuestión de las baquetas, elijo un solo par de baquetas para ambos movimientos, recomiendo unas baquetas pesadas para generar una buena resonancia, sobre todo para la ejecución del movimiento “A” donde los dos bombos desempeñan un papel importante.

Rebonds es una obra que sin lugar a dudas pone a reflexionar al ejecutante en varios pasajes técnicos, pero nunca se debe de perder el objetivo de resolver los pasajes con el fin de hacer música.

Al abordar la obra, nos podemos dar cuenta que los acentos juegan un papel importante en los dos movimientos, debemos comprender los tres niveles de matiz que maneja: nota normal, nota con un acento y con doble acento.

En el movimiento “A” sugiero colocar *diminuendos* y *crescendos* de acuerdo con el fraseo para evitar que se vuelva monótono, en cuestión del movimiento “B”, la partitura ya tiene escritos algunos parámetros dinámicos, como son un *fff* y un *pp* aunque también se puede colocar *diminuendos* y *crescendos* para marcar un poco ese matiz que por naturaleza nos brinda el fraseo.

No hay que dejar nada a la suerte, se debe saber con certeza que los pasajes están resueltos, es una obra sumamente compleja en la que uno puede confundirse entre los ritmos, ya que son similares y cromáticos lo cual puede provocar confusión en los timbres de los tambores.

Para cada sesión de estudio recomiendo iniciar por los pasajes más complicados de la obra y poner atención en los siguientes puntos para una mejor interpretación:

- Calentamiento y Enfriamiento. (Estirar músculos, dedos, muñecas, brazo, cuello, espalda, piernas etc.)
- Resistencia mental (concentración).
- Resistencia física.
- Control del sonido.
- Control dinámico (matices).
- Relajación del cuerpo.
- Postura.
- Respiración.
- Revisar el acomodo de los instrumentos.

- Ejercicios creados a partir de la obra

El primer problema que surge al abordar el movimiento "B" son las apoyaturas dobles, para resolverlas estudié de la siguiente manera el ostinato de la mano derecha:

Ejercicio 1:



Ejercicio 2:

Primera disminución rítmica.



Ejercicio 3:

Segunda disminución rítmica.



Pasaje original



Posteriormente se incorpora la mano izquierda a un tempo lento donde se pueda cuidar que no falte nada.



Para la parte A sugiero abordar las figuras de 4 vs 3 por separado, para mayor dominio sugiero improvisar sobre los 7 tambores con las siguientes polirritmias 3 vs 4 y 3 vs 2, alternando las voces para familiarizarse y facilitar la ejecución.

Una forma más sencilla de resolver la polirritmia 4 vs 3 es decir la frase en inglés “*Pass the golden butter*” que tiene el ritmo establecido en su fonética por naturaleza y para la polirritmia 3 vs 2 se utiliza la frase “*Pass the golden*”.



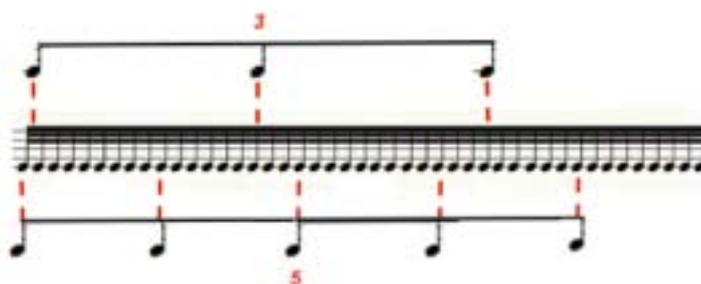
Otra figura rítmica complicada es la polirritmia de quintillo en 3 semicorcheas contra seis triples corcheas 5:3, aparece en dos ocasiones, una de ellas con una variación.



Una solución es:

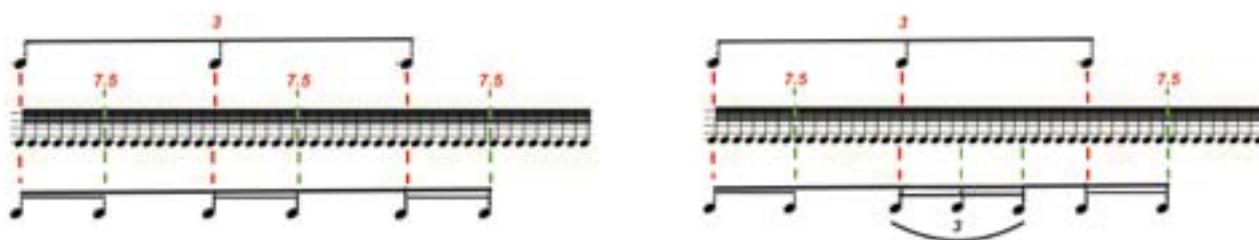
Primero debemos resolver el quintillo que aparece en la voz superior:

Para encontrar la equivalencia exacta de cada nota debemos calcular el máximo común divisor de 3 y 5 que resulta ser 15, este número se divide; para el tresillo $15/3=5$, para el quintillo $15/5=3$, el resultado se expresa en la siguiente figura:



En la voz inferior la subdivisión queda de la siguiente manera:

Variante



Recapitulación

En este tercer capítulo se abordó la obra “Rebonds A y B” del compositor Iannis Xenakis, obra escrita para siete parches y cinco bloques de madera. Conocimos datos biográficos del compositor y como surge la obra, se mencionan las primeras obras escritas para multipercusión, también se muestra el análisis musical basado en la sección áurea, los principales motivos rítmicos de la obra. Se incluye una reflexión del intérprete, sugerencias de interpretación y algunos ejercicios creados a partir de la obra.

Capítulo IV

Concerto # 1 for Marimba and Strings (2012)

Introducción

La marimba es un instrumento popular en el sureste de México e importante en la formación de un percusionista; en este cuarto capítulo se abordará el Concerto # 1 for Marimba and Strings de la compositora Mona A. Ahdab, conoceremos elementos históricos acerca de la vida de la compositora y de la obra, se incluye una entrevista realizada a la compositora donde nos habla de su estilo de composición, para un marco general nos adentraremos en la historia de los primeros conciertos escritos para marimba y orquesta.

Se presentará el análisis musical de los tres movimientos de la obra, así como una reflexión por parte del intérprete y algunas sugerencias de interpretación.

Mona A. Ahdab (n.1966)



Concerto # 1 for marimba and Strings (2012)

I. Moderato

II. Andante

III. Allegro

Duración Aproximada 20'30"

*La diversidad en la familia humana debería ser causa de amor y armonía,
como lo es en la música donde diferentes notas
se funden logrando un acorde perfecto.*

Abdúl Bahá.

IV. 1 Contexto histórico musical y social.

IV. 1.1 Mona A. Ahdab (n. 1966)

Nace en Líbano envuelta en una familia de amantes de la música, comienza a tocar el piano a la edad de tres años. Su pasión por la música se hizo notar naturalmente, así su madre decide inscribirla en clases de piano a la edad de cuatro años.

Continuó sus estudios musicales formalmente en el "Conservatorio de Neuilly" en Francia, posteriormente ingresa al "Conservatorio Rachmaninov" en París, lugar donde desarrolla sus habilidades de piano y descubre una nueva pasión por la composición musical en la clase de su maestra Alina Pavalache. La Inspiración musical de Ahdab nace por naturaleza de la encrucijada entre Oriente y Occidente.

En una entrevista la compositora menciona lo siguiente:

Nací en el Líbano pero me fui de mi país muy joven y crecí en París (Francia). Después, he vivido en muchos países y por ello mi manera de escribir integra diferentes culturas, pienso que algunos temas o ritmos recuerdan la calidez y la fogosidad de la gente de mi país de origen³⁷.

Después de graduarse de la carrera de psicología, comienza sus estudios de composición musical en la Universidad de *Berkley* en Estados Unidos y en *Polyphonies*, Francia con el maestro *Jean-Luc Kuczynski*, posteriormente toma clases de composición en Bruselas, Bélgica.

Ahdab ha colaborado con artistas de renombre en Canadá y en Estados Unidos realizando grabaciones de sus composiciones en *Vancouver* y *Las Vegas*. Ha escrito obras musicales para programas de televisión, películas y documentales en Europa y en América del Norte.

³⁷ Entrevista realizada para este trabajo el 29 de noviembre de 2015.

Su música ha sido interpretada en las grandes salas de conciertos como el Concertgebouw en Amsterdam, Países Bajos y el Centro de Bellas Artes (Bozar) en Bruselas, Bélgica.

Al preguntarle acerca de su fuente de inspiración en su proceso de composición musical la compositora comenta:

Mi inspiración depende de muchas cosas.

Cuando creo una obra por encargo, necesito ponerme en el lugar de la persona que va a interpretar y entonces necesito tiempo para sentir y entender lo que quiere, su personalidad... y después pongo la música que la situación me inspira.

Pero en general mi inspiración puede venir de muchas fuentes...

A veces voy a caminar por el bosque y a veces hay detalles de la vida que me inspiran automáticamente un tema. Por ejemplo, el tercer movimiento del concierto para marimba, el tema me lo inspiró la vista de mi perro que cazaba a una mosca.

Pienso que todo en la vida puede ser una fuente de inspiración, puede ser un sonido, una palabra, una expresión del rostro, una emoción, un evento, un aroma o una fragancia...³⁸

El director de Orquesta Walter Proost, habla de la compositora Ahdab³⁹:

Es un alivio llegar a conocer un compositor que escribe música en el estilo de los viejos maestros. (...)

Una prueba de que componer no es sólo un asunto de hombres.

(...) El compositor demuestra su dominio de su oficio (...) (Proost, 2011).

El trabajo de Ahdab aparece en el "Repertorio de grabación" de la música para piano y orquesta compilado por el Dr. Allan B. Ho, Southern Illinois University Edwardsville, en Estados Unidos, también en el Diccionario de compositores libaneses y el CPML (Centro para el Patrimonio Musical libanesa, Beirut, Líbano) compilados por Zeina S. Kayali y Vincent Rouqués, de la editorial Séguier, en París, Francia.

³⁸ Entrevista realizada para este trabajo el 29 de noviembre de 2015.

³⁹ Extraído de <http://www.polyphonies.eu/lemensuel/Concerto-pour-piano-et-orchestre.html>

IV. 1.2 Concerto #1 for Marimba and Strings de Mona A. Ahdab

El Concerto # 1 for Marimba and Strings se compone en el año de 2012 y se estrena formalmente en mayo de 2013 bajo la dirección de Walter Proost en Kurssal Ostende, Bélgica. El concierto consta de tres movimientos que son:

I. Moderato, II. Andante y III. Allegro.

Tiene una duración aproximada de 20 minutos. El concierto ésta escrito para una marimba con un registro de 5 octavas y una dotación instrumental que consta de Violín 1, Violín 2, Viola, Violonchelo y Contra Bajo.

La obra nace por encargo por parte de la *New Tenuto Competition* para el ganador del concurso de marimba del año 2011, el Concerto # 1 for Marimba and Strings es dedicado a la Japonesa Karen Takaguchi ganadora de la competencia en ese año.

La maestra Ahdab menciona lo siguiente con respecto al concierto:

He compuesto este concierto en tres fases porque tenía que adaptarme a la personalidad y al nivel de la solista para quien este concierto fue escrito.

La solista ganó el concurso « New Tenuto » en Bélgica, por consecuencia me encargaron la composición de este concierto para ser interpretado en tres programas.

Todo el proceso de trabajo necesitó unos nueve meses.⁴⁰

Al cuestionarle acerca de lo que intenta transmitir en su música, en especial con el concierto para Marimba, comenta lo siguiente:

Lo importante para mí es seguir siendo fiel a mi inspiración.

Pienso que la cuestión no está tanto en el deseo de transmitir, sino más bien en el deseo de ser sincera conmigo misma y atreverme a compartir mis creaciones de manera libre. Lo más importante en la creación es permanecer libre y dejar la inspiración venir naturalmente de donde tenga que venir.⁴¹

La siguiente información se apoya en la biografía que nos comparte Karen Takaguchi en su sitio web.⁴²

Karen Takaguchi, Marimbista a quien es dedicada la obra, nace en el año de 1986 en Hiroshima, Japón, sus primeros acercamientos a la música sucedieron cuando tenía 5 años, en un inicio a través del piano. Su gusto por la música y la

⁴⁰Entrevista realizada para este trabajo el 29 de noviembre de 2015.

⁴¹Entrevista realizada para este trabajo el 29 de noviembre de 2015.

⁴² <http://karentmarimba.wix.com/karentakaguchi>, (Consultado 21 de agosto de 2015), realizando una síntesis y una traducción libre para éste trabajo.

tradición de Japón la acercan a la marimba aproximadamente a la edad de 8 años mostrando un enorme agrado por este bello instrumento, así continuo sus estudios y en marzo de 2008 se gradúa con honores, el más alto grado que otorga el "Kunitachi College of Music", fue galardonada con el prestigioso premio Takeoka, así como una beca especial para estudios de excelencia.

En septiembre del año 2008 comenzó sus estudios de posgrado en *The Royal Conservatory of Antwerp* con el Prof. Ludwig Albert en la especialidad de *Concert Soloist Marimba*, así obtiene su maestría en marimba y el posgrado en música de cámara con la mayor distinción que otorga ésta institución.

Karen ha estudiado marimba bajo la cátedra de los maestros Ludwig Albert, Shinichi Ueno, Momoko Kamiya, Kazunori Momose, Shoko Araya, Michiko Takahashi y Rika Ogihara.

En el año 2011 gana el primer premio en la *New Tenuto Competition* en Bélgica, el premio consistía en realizar una gira de conciertos titulada "*Marimba-Spektakel*". En esa gira que se realizaría en el año 2013, se estrenaría mundialmente el Concierto No.1 para Marimba y cuerdas de la compositora Mona Ahdab acompañada de la *Orkest der Lage Landen* en Bélgica.

- Primeras obras de marimba y orquesta.

Históricamente el primer concierto que se escribió para marimba como un instrumento solista fue el Concertino, Op. 21 del norteamericano Paul Creston, compuesto en 1940. Kastner (1994) nos habla de la técnica de composición de Paul Creston.

Vida Chenoweth recounts a conversation with Creston in which he described his approach to marimba technique. She explained, "He went to the piano and whatever he could do with four fingers or the pointer finger of either hand became the technique he used for the marimba ⁴³ (Kastner, 1994, p.83).

El segundo del que se tiene registro es el Concierto Op. 278 para marimba y vibráfono del francés Darius Milhaud escrito en el año de 1947, un encargo de Jack Connor, su estreno fue el 12 de febrero de 1949.

Regarding performance practice issues, Milhaud was quite specific about timbral variances, indicating precise mallet types in 14 different places in the three-movement work. Milhaud calls for a five-measure passage (measures 54-59) to be played with the hands without mallets. Connor admits to ignoring this indication when he performed it, as the sound did not project adequately. In two separate places in the third movement, Milhaud calls for the marimbas to play briefly with the base end of the mallet shaft, creating an echo effect. The precision of Milhaud's indications demonstrate his willingness to explore new sounds. Credit can also be given to Connor, as he undoubtedly used a variety of mallets in communicating the potential of the marimba and vibraphone to Milhaud⁴⁴ (Kastner, 1994, p. 84).

En el Método didáctico para Marimba, Moreno y Nandayapa (2002), también nos hablan de los primeros conciertos para la marimba:

⁴³(Traducción realizada de manera libre para este trabajo).

Vida Chenoweth nos relata una conversación con Creston en la cual describe la manera en que aborda la técnica de la marimba. Ella explica, "Él iba al piano y cualquier cosa que él pudiera tocar con cuatro dedos o el dedo índice de ambas manos se convirtió en la técnica que él usó para la marimba"

⁴⁴ (Traducción realizada de manera libre para este trabajo).

En cuanto a las cuestiones prácticas de interpretación, Milhaud fue muy específico acerca de las variaciones tímbricas, indicando los tipos de baqueta precisos en 14 lugares diferentes en los tres movimientos de la obra. Milhaud exige un pasaje seguro de cinco compases (compases 54-59) para ser tocado con las manos sin baquetas. Connor admite ignorar esta indicación cuando él lo interpretó, ya que el sonido no se proyectaba de una manera adecuada. En dos lugares separados en el tercer movimiento, Milhaud quiere que se toque en la orilla de la tecla de la marimba con el extremo del palo de la baqueta, creando un efecto de eco. La precisión de las indicaciones Milhaud demuestra su voluntad de explorar nuevos sonidos. El crédito también se puede dar a Connor, ya que, sin duda, utiliza una variedad de baquetas para comunicar el potencial de la marimba y el vibráfono de Milhaud. (P. 84)

La marimba fue introducida por primera vez como solista en una Orquesta Sinfónica en 1940 por el compositor italo-norteamericano Paul Creston (1906- 1983) con un Concertino en tres Movimientos, la obra fue comisionada por la maestra Frederique Petrides, posteriormente en 1947 el compositor Darius Milhaud (1892-1947) compuso un concierto para Marimba, Vibráfono y Orquesta. El maestro guatemalteco Jorge sarmientos (n.1930) fue el ganador del concurso en New York con un concretizo en tres movimientos en 1957. En ese mismo año el compositor Robert Kurka (1921-1957) compuso un concierto en tres movimientos, el concierto fue estrenado en 1959. En 1965 el compositor Japonés Toshiro Mayazumi (n. 1929) compuso un Concertino dedicado al maestro Yoichi Hiraoka (quien falleció unos meses después del estreno) (Moreno y Nandayapa, 2002, p. 12)

Estas referencias nos presentan los inicios de la Marimba como solista en una Orquesta Sinfónica, mostrando trabajos de compositores que exploran timbres y tratando de crear nuevas sonoridades, el concierto para marimba #1 de la compositora Mona A. Ahdab no es la excepción.

**- Entrevista con la Maestra Mona A. Ahdab
el 29 de noviembre 2015.**

¿Cuánto tiempo tardó en componer el Concerto for Marimba and Strings #1?

He compuesto este concierto en tres fases porque tenía que adaptarme a la personalidad y al nivel de la solista para quien este concierto fue escrito.

La solista ganó el concurso « New Tenuto » en Bélgica, a consecuencia de lo cual me encargaron la composición de este concierto para que pueda interpretarlo en tres programas.

Todo el proceso de trabajo necesitó unos nueve meses.

¿Qué intenta transmitir con su música, en especial con el concierto para marimba?

Lo importante para mí es seguir siendo fiel a mi inspiración.

Pienso que la cuestión no está tanto el deseo de transmitir, sino más bien el deseo de ser sincero conmigo misma y atreverme a compartir mi creaciones de manera libre.

Lo más importante en la creación es permanecer libre y dejar la inspiración venir naturalmente de donde tenga que venir .

¿En su catálogo de composiciones tiene más obras escritas para percusión?

Además he escrito otras obras para marimba sola y estoy trabajando en mi segundo concierto para marimba y orquesta. Le he tomado gusto a la escritura para marimba. Me gusta mucho como instrumento.

¿El Concerto for Marimba and Strings #1 está pensado en expresar la cultura de su país de origen?

Nací en el Líbano pero me fui de mi país muy joven y crecí en París (Francia).

Después, he vivido en muchos países y por ello mi manera de escribir integra diferentes culturas, y pienso que algunos temas o ritmos recuerdan la calidez y la fogosidad de la gente de mi país de origen.

¿Cuál es su fuente de inspiración a la hora de componer?

Mi inspiración depende de muchas cosas.

Cuando creo una obra por encargo, necesito ponerme en el lugar de la persona que va a interpretar y entonces necesito tiempo para sentirla y entender lo que quiere, su personalidad... y después pongo la música que la situación me inspira.

Pero en general, mi inspiración puede venir de muchas fuentes...

A veces, voy a caminar por el bosque. Y a veces, hay detalles de la vida que me inspiran automáticamente un tema. Por ejemplo, el tercer movimiento del concierto para marimba, el tema me lo inspiró la vista de mi perro que cazaba a una mosca.

Pienso que todo en la vida puede ser una fuente de inspiración. Puede ser un sonido, una palabra, una expresión del rostro, una emoción, un evento, un aroma o una fragancia...

¿Está en sus planes componer algo más para percusión?

Sí, tras descubrir la riqueza de la marimba, le he tomado gusto a este instrumento y me divierto mucho con la escritura de pequeñas partituras intimistas. Y estoy trabajando en un segundo concierto para marimba.

¿En cuántas ocasiones se ha interpretado el concierto?

Este concierto se ha interpretado en el Sumida Triphony Hall, en Japón, en el Kerkgebouw De Opgang, en Amsterdam, en el Kursaal, en Ostende, en el Sint-Martinus Church of Burcht, en Bélgica, y en algunos programas profesionales privados.

¿Disfrutó el componer para marimba?

Ha sido un placer trabajar junto con una solista con tanto talento.

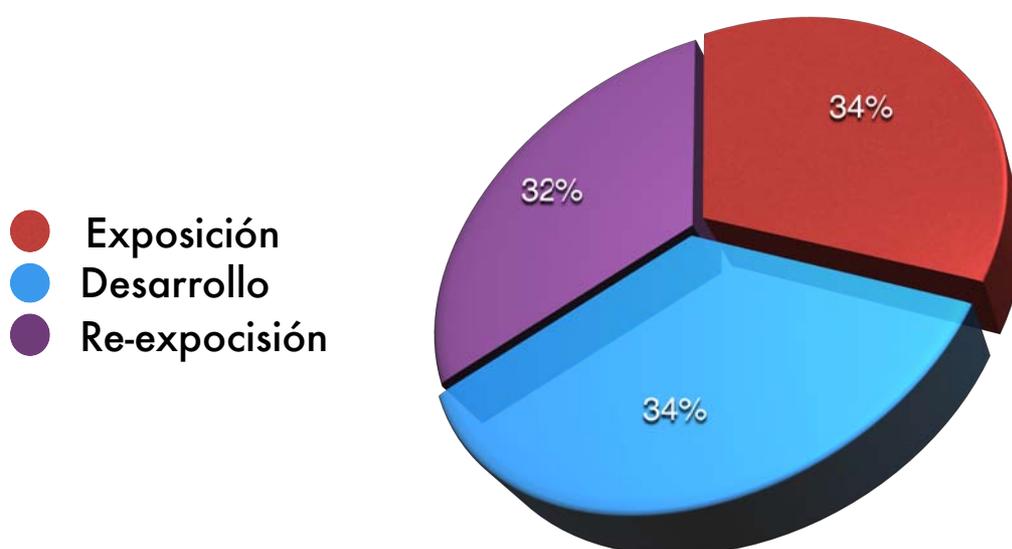
Siempre es una experiencia interesante creer en una persona o una situación particular, porque se pueden descubrir otras facetas de mi manera de escribir que no habría expresado y escrito si hubiera trabajado para mí misma.

IV. 2 Análisis musical de obra.

El concierto está dividido en tres movimientos, su lenguaje es tonal y algunas veces modal. Escrito para una marimba con un rango de 5 octavas y la dotación orquestal es: primer violín, segundo violín, viola, violonchelo y contrabajo,

El primer movimiento - *Moderato* 108.

La Forma Musical del primer movimiento es A-B-A´
(Exposición- Desarrollo - Re-exposición).



En el siguiente cuadro se muestra a detalle:

Partes		Compases
	Introducción	compás 1 al 4
	Tema "A" presentado por el acompañamiento en la voz del violonchelo	Compás 5 al 14
Exposición	Primera cadencia, introducción de la marimba	Compás 15 al 35
	Tema "A" presentado por la marimba acompañado por las cuerdas	compás 36 al 45
	Tema "B" en la marimba acompañado por las cuerdas	compás 46 al 55

	Partes	Compases
	puente que realiza la marimba y las cuerdas	compás 56 al 59
Desarrollo	variación del tema A	compás 60 al 75
	acompaña nuevo material	compás 74 al 87
	desarrollo por parte de la marimba alternando en algunas partes con las cuerdas	compás 88 al 111
	ritornello al inicio del movimiento	compás 112 al 114
	tema "A´" presentan las cuerdas	compás 115 al 124
Re-exposición	tema "C" en marimba con acompañamiento.	compás 125 al 128
	desarrollo del tema "C"	compás 129 al 136
	tema "A´" presenta la marimba con acompañamiento.	compás 137 al 146
	tema "C´"	compás 147 al 150
	tema "B"	compás 151 al 157
	cadencia final basada en el tema "C´"	compás 158 al 163

Exposición.

La introducción de este primer movimiento inicia con las cuerdas los primeros cuatro compases, para posteriormente presentar el tema "A", el instrumento encargado de hacerlo es el violonchelo iniciando en el compás número 5.

En la siguiente figura se puede observar:

The image displays two systems of a musical score. The first system includes staves for Violins I, Violins II, Violas, Cellos, and Basses. A yellow box highlights the first 15 measures, labeled 'Introducción'. The second system includes staves for Marimba (Mar.), Violin I, Violin II, Viola, Violoncello (V.c.), and Contrabajo (C.b.). A green box highlights measures 15 to 35, labeled 'Tema "A"', where the marimba and strings play together.

Continúa la presentación de la marimba durante 20 compases del compás 15 al 35, en esta parte se debe de poner atención al contraste dinámico especialmente en los acentos, continúa en el compás 36 donde la marimba presenta el tema "A" mientras que las cuerdas acompañan el tema, en la siguiente figura se presenta el tema "A".

The image shows two systems of musical notation for the 'Tema A' section. Each system consists of a grand staff (treble and bass clefs). The first system starts at measure 45 and the second system continues from measure 45. The notation includes various rhythmic patterns and dynamic markings such as *f* and *mf*.

Tema "B" en la marimba acompañado por las cuerdas.

The image displays a musical score for marimba and strings. The top system features the marimba part, with a green rectangular box highlighting a specific section labeled "Tema B". Below this, the string accompaniment is shown across five staves, including two treble clefs and three bass clefs, with various musical notations and dynamics.

Desarrollo

Del compás 88 al 111 presenta una serie de escalas y arpeggios, que llegan a ser muy delicados, esta parte resulta ser la parte climática del desarrollo.

A continuación presento parte de los arpeggios y escalas que maneja.

This section contains four systems of musical notation, each showing specific scales and chords. The first system (measures 85-88) includes a descending scale of Bb and a G minor chord. The second system (measures 89-91) includes a descending scale of Bb and a G major chord. The third system (measures 92-94) includes a C minor chord and a C minor scale. The fourth system (measures 95-97) shows a sequence of chords and a final scale. The notation includes treble and bass clefs, notes, rests, and dynamic markings like *arguto* and *ff*.

Re-exposición

En la re-exposición utiliza el tema “A” sólo que ahora lo mezcla en la voz del violín segundo acompañado de la viola y unos compases después se un el violonchelo, el tema cambió de tonalidad ahora se presenta en Fa menor, en la siguiente figura se muestra.

Musical score for the first system of the re-exposition. The score includes staves for V-ni I, V-ni II, V-la, V-c, and C-b. A green box highlights the entry of Tema A in the V-ni II and V-la staves.

Musical score for the second system of the re-exposition. The score includes staves for V-ni I, V-ni II, V-la, V-c, and C-b. Green boxes highlight the continuation of Tema A across multiple staves.

Tema “C” se presenta en la marimba:

Musical score for Tema C in the marimba, showing a single staff with a green box highlighting the theme.

Utiliza el motivo rítmico de tresillo que se ubica en el segundo y tercer dieciseisavo del cuarto tiempo, a continuación muestra el motivo:

Musical notation showing a rhythmic motif (tresillo) on a staff.

La marimba presenta nuevamente el tema A que se convertirá en A' ya que contiene variantes importantes como la tonalidad y algunas otras como son: los cuartos tiempos, ya no realiza treintaidosavos, en el compás 142 asciende la melodía y al final la resolución es ascendente.

Musical score for measures 134-143. Measure 142 is highlighted with a yellow box. A green box labeled "TEMA A" encompasses measures 142-143.

Musical score for measures 139-144. Measure 142 is highlighted with a yellow box. Measure 143 is highlighted with a blue box. A blue arrow points to measure 143.

Musical score for measures 147-148. Measure 147 is highlighted with a yellow box.

Tema C
con algunas
modificaciones

Musical score for measures 149-150. Measure 149 is highlighted with a yellow box. Measure 150 is highlighted with a blue box. A blue arrow points to measure 150.

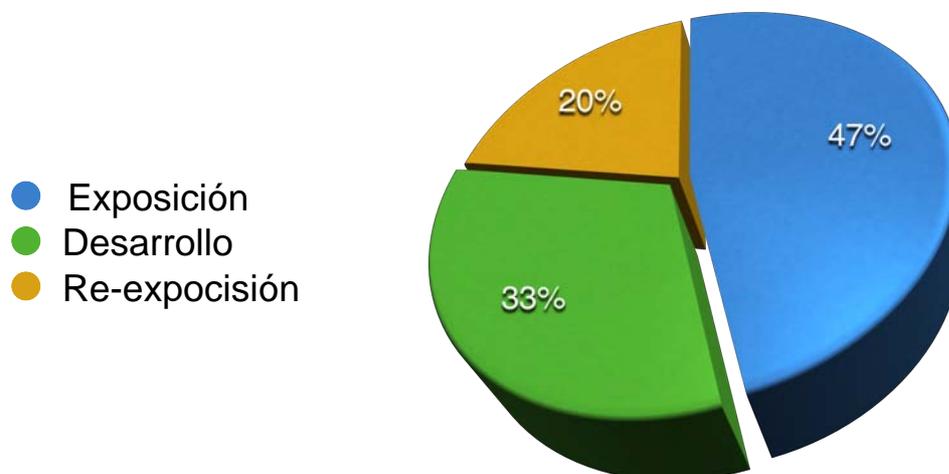
Regresa al tema C, ahora C´ ya que modificó algunas alteraciones en las notas jugando entre modo mayor y menor. Retoma parte del tema B sin modificaciones y lo

une con parte del tema “C´”, como se puede apreciar en la siguiente figura.

Para finalizar con la siguiente cadencia manteniendo siempre la tonalidad de do menor, solo realizando cambios de posiciones.

Segundo Movimiento - Adagio 70.

La Forma Musical de este segundo movimiento es A-B-A´
(Exposición- Desarrollo - Re-exposición).



En el siguiente cuadro se muestra a detalle:

	Partes	Compases
Exposición	Introducción	Compás 1 al 23
	Primera cadencia, introducción de la marimba	Compás 24 al 56
	Tema "A"	Compás 57 al 79
Desarrollo	Tema "B"	Compás 80 al 93
	Tema " B ´ "	Compás 94 al 114
	Puente	Compás 115 al 121
	Segunda cadencia de marimba	Compás 122 al 134
	Tema A´	Compás 135 al 157
Re-exposición	Tercera cadencia de la marimba	Compás 158 al 163
	Final	Compás 164 al 168

Este segundo movimiento inicia con una introducción a cargo de la sección de cuerdas, la compositora coloca la indicación de “Espress Melancholic”; en las voces de el violín primero y del violín segundo se desarrolla la melodía, en un inicio lo coloca en unísono, realizando pequeñas variantes, pero en los últimos 4 compases de esta introducción forman octavas entre estas dos voces.

The image shows a musical score for the introduction of the second movement. It includes staves for Violins I, Violins II, Violas, Cellos, and Basses. The Violins I and II parts are highlighted with a green box, and the Viola, Cello, and Bass parts are highlighted with a yellow box. Annotations include "espress melancholic" above the Violins I staff, "Melodia" in green above the Violins II staff, "Inicio tetrico" in blue below the Violins II staff, and "Acompañamiento Armonico" in blue below the Viola staff. The dynamics are marked with *p* (piano).

Continúa con una cadencia de la marimba, su indicación es “Free” (libre) y “As fast as possible” (lo más rápido que sea posible), esta cadencia dura veintidós compases.

The image shows two systems of musical notation for the Marimba. The first system is labeled "Mar." and includes the instruction "As fast as possible" in a red box. The second system is also labeled "Mar." and is annotated with "Inicio de la Cadencia de Marimba" in blue. Both systems show a melodic line in the upper register and a rhythmic accompaniment in the lower register.

Después de la cadencia presenta el tema “A”, en este primer tema la marimba realiza el papel de acompañamiento tocando roll en acordes de notas largas, aunque en algunos momentos se une a la melodía en la voz superior, en esta sección la melodía la inicia el violonchelo, posteriormente la viola lo acompaña, después se unen el violín primero y el violín segundo.

The image shows a musical score for 'Tema "A"'. It includes staves for Marimba (Mar.), Violin I (V-ni I), Violin II (V-ni II), Viola (V-le.), Violoncello (V-c.), and Contrabajo (C-b.). The Marimba part is labeled 'Acompañamiento'. The Violin I and Viola parts are labeled 'Melodia'. The score is in 2/4 time and features various dynamics and articulations.

En el tema "B" el tempo se ve modificado, señalando que la negra es igual a 90 *bpm*, al igual la métrica es modificada utilizando el compás de 3/4, la melodía se desarrolla en la viola y posteriormente la acompaña el segundo violín.

The image shows a musical score for 'Tema "B"'. It includes staves for Marimba (Mar.), Viola (V-le.), Violoncello (V-c.), and Contrabajo (C-b.). The Viola part is labeled 'Melodia'. A tempo marking '♩ = 90' is shown at the beginning. The score is in 3/4 time and features various dynamics and articulations.

En el tema "B'" es similar al tema "B" algunos de los cambios que podemos apreciar se observan en el acompañamiento, esta vez la voz que lleva la melodía es el primer violín y posteriormente lo apoyara el segundo violín, la marimba por su parte también tiene variantes en la siguiente figura se señalan los cambios que realiza en comparación con el tema "B".

Tema B

Hasta este compas no hay variantes entre el tema B y el B

subito *p* Variantes

f Inicia el tema B

Tema B'

Hasta este compas es igual al tema B

Diferencias

Diferencias

2 rabbato

Después del tema B' aparece el puente que esta cargo de la marimba, donde se utiliza el roll independiente, este puente va a dar paso a la segunda cadencia de este movimiento.

Mat.

Puente

Inicio de la segunda Cadencia

La segunda cadencia maneja dos texturas la melodía que se distingue por los acentos en la voz superior y su acompañamiento es el complemento en seisillo cada tiempo.

Regresa al tema “A”, que prácticamente es igual pero le nombraremos tema “A´ “ por el final, ya que existen pequeñas variantes que dan paso a el tema “C”, realmente corto pero muy importante, pareciera un recuerdo de algo que ya pasó a lo largo de estos dos movimientos, el matiz es triple forte lo cual provoca mayor

153 *mp*

159

Tercera Cadencia

161

163 *p*

rit. **Final** *rit.*

tensión y expectativa en el oyente.

Cadencia final como en un inicio coloca la compositora “Melancholic Express”

164 *rit.*

Mar.

V-ni I

V-ni II

V-le.

V.c. *melancholic express*

C-b.

pp

Tercer Movimiento - Allegro 120.

partes	compases
Introducción	Compás 1 al 10
Tema A	Compás 10 al 20
Tema B	compás 21 al 40
Puente	compás 40 al 48
Material del Tema B	compás 49 al 53
Tema C	Compás 54 al 62
Material del Tema A	compás 63 al 68
Tema D	compás 69 al 96
Tema E	compás 97 al 123
Puente	compás 124 al 132
Tema F	compás 133 al 144
Tema C´	Compás 145 al 153
Material del Tema E	Compás 154 al 161
Cadencia Marimba	compás 162 al 190
Nuevo Material	compás 191 al 196
Final	Compás 197 al 207

Este tercer movimiento en estructura es muy diferente a los dos primeros movimientos ya que no repite ninguno de los temas, los expone y cuando retoma alguno de los temas lo hace sólo rítmicamente ya que los presenta en una nueva tonalidad.

En la introducción que dura diez compases interactúan las cuerdas con la marimba jugando rítmicamente, la cuerda juega con el efecto de arco y *pizzicato*, la marimba en esta introducción presenta un motivo de uno de los temas que presentará posteriormente, el Tema “F” en la siguiente figura se logra apreciar.

Introduccion

Mar. *con brio*
Motivo del tema F

V-ni. I arco pizz.

V-ni. II arco pizz.

V-le. arco pizz.

V-c. arco pizz.

C-b.

En el tema A, se presenta hablando rítmicamente la frase principal que se desarrollará a lo largo de la obra, está siempre utilizando grados conjuntos, en momentos en el desarrollo del movimiento parece que lo que hace son variaciones de este motivo.

Tema A

11

13

Frase principal

En el tema "B" del compás 29 al 30 provoca auditivamente que exista un cambio de métrica, todo se debe a el fraseo de la melodía ya que no inicia en el tiempo

fuerte lo cual provoca que se debe de poner mucho cuidado a la hora del ensamble con la cuerda.

Musical score for piano, measures 23-30. The score is enclosed in a green border. It shows a treble and bass staff with various musical notations including slurs, accents, and dynamic markings like 'mp'.

En el compás 49 retoma parte del material del tema B con variantes melódicas.

Musical score for piano, measures 49-53. The score shows a treble and bass staff with musical notations. A green label "Material del Tema B" is placed between measures 49 and 51.

El tema C se presenta en el compás 54, decido separar el tema “B” del tema “C” ya posteriormente recurre a ese tema, sólo que en una tonalidad diferente, el tema “C” es el siguiente.

Tema C

En el tema “D” se puede apreciar que la escala que utiliza nos da la sensación oriental, llamadas también escalas exóticas. Por norma general se les da este nombre a las escalas que no proceden del ámbito musical europeo, o que se salen de las reglas, normalmente utilizadas desde el barroco hasta el impresionismo aunque tuviesen un origen europeo. En realidad, cualquier escala que se salga de las habituales mayor, menor y cromática puede considerarse exótica.

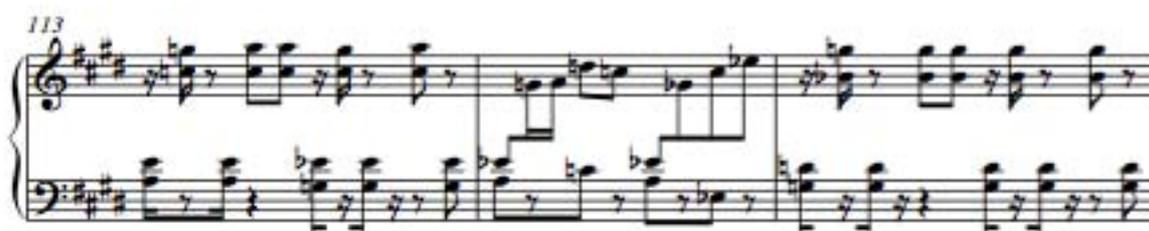
Ésta es la melodía del tema “D” por parte de la marimba



El tema E armónicamente y rítmicamente juega un papel importante en el desarrollo de la melodía ya que la marimba ahora ya no es sólo una sola melodía, ahora realiza un bajo en la voz inferior, mientras que en la voz superior aparece una melodía que da una sensación nueva sin tanto movimiento, en el siguiente motivo de 4 compases se puede apreciar.



La segunda parte del tema “E” llega a un triple forte la marimba rítmicamente es sencillo pero es interesante como logra llevar esta frase a un punto de clímax.



El tema “F” regresa a una melodía veloz y nuevamente un pasaje a una sola voz, este primer motivo rítmico lo presentó en la introducción y es hasta el último tema donde regresa a exponerlo.

Tema F

Motivo rítmico

Regresa al Tema “C’”, si analizamos el material rítmicamente hablando es el mismo, pero ahora lo presenta en una nueva tonalidad.

Utiliza la primera parte del tema “E” para pasar a la cadencia de la marimba nuevamente en una tonalidad diferente a la del tema “E” y con algunas variantes en la voz inferior.

Material del Tema E

Inicio de la Cadencia

Es interesante como la compositora logra, auditivamente, en la cadencia, rítmicamente hacer que parezca anacrusa cuando el motivo es completamente tético, esto se produce al cambiar el acento al segundo dieciseisavo, este efecto lo logra el bajo.

agitato
Tético

Produce una sensación de anacrusa

La parte final de la cadencia del compás 87 al compás 90, sirve para relajar y logra crear un puente que conecta la cadencia de la marimba con el final del movimiento.



El final del movimiento logra retomar un poco el motivo principal de la obra, estos 17 compases finales provocan un final climático recurriendo nuevamente a un matiz que va de doble fuerte a u triple fuerte.

191 *legato*
ff

194

197

199

201 *fff*

La cultura del Líbano tiene raíces principalmente árabes, fenicias y arameas, con una importante influencia occidental, principalmente francesa y sin lugar a dudas este tercer movimiento se puede observar y escuchar esa influencia que tiene en la compositora.

IV. 3 Reflexión personal y sugerencias de Interpretación.

Uno de mis propósitos y retos en la marimba era interpretar una obra original de un compositor que no fuera marimbista, mi inclinación hacia un compositor de profesión fue principalmente para conocer una nueva visión del instrumento, otro objetivo para mi examen profesional era tocar una obra con ensamble donde el instrumento a ejecutar fuera el instrumento solista, ya que creo es parte fundamental de la formación de todo músico. Estas dos características se reúnen en el Concerto #1 for Marimba and Strings de Mona A. Ahdab⁴⁵.

Otros factores que me motivaron son: el nivel técnico que exige la obra, las características musicales únicas por la combinación cultural de oriente-occidente y que será el estreno de la obra en el continente americano.

Al abordar la obra me enfrenté a un lenguaje fresco, que exige al intérprete un conocimiento extenso de la marimba, un alto grado de dominio de la técnica y capacidad de expresión musical.

Mi sugerencia a quien decida integrar este concierto de marimba a su repertorio es empezar por analizar la obra, una vez analizada tocar muy lento con ayuda del metrónomo para un mejor entendimiento de los ritmos binarios y ternarios que aparecen a lo largo de la obra, en lo personal me funcionó estudiar por separado cada uno de los movimientos, para después unificarlos.

En el primer movimiento se tiene que tener cuidado con las figuras de octavo con puntillo y dieciseisavo, ya que el acompañamiento va realizando tresillos y es muy fácil cambiar el ritmo a tresillo, también las escalas

Recomiendo encontrar las frases más complicadas y estudiar primero esas partes ya que es muy común estudiar una y otra vez las partes que dominamos. Esta obra me permitió adentrarme en un estilo de interpretación diferente, sobre todo el tercer movimiento, que posee un lenguaje complejo.

⁴⁵Hoy en día es común ver que la mayoría de los conciertos que se interpretan los componen compositores que se especializan en la marimba, como ejemplos podemos mencionar a Ney Rosauo, Nevojsa Jovan Zivcovic, Keiko Abe, Emanuel Sejoune, Kai Stengard, por mencionar algunos.

Recapitulación

En este cuarto capítulo abordamos el Concerto #1 for Marimba and Strings de la compositora Mona A. Ahdab. Nos adentramos en la vida de la compositora, conocimos para qué fin fue compuesto este concierto, se incluye una entrevista a la compositora donde nos brinda detalles de la obra y su modo de componer, para un marco general se menciona la historia de los primeros conciertos compuestos para marimba como solista con orquesta sinfónica. Se mostró un análisis musical de los tres movimientos, así como una reflexión y algunas sugerencias de interpretación.

Capítulo V

“Planet Damnation” 2007

Introducción

Los timbales son el instrumento donde el percusionista pone en práctica su afinación, en este último capítulo abordaremos la obra “Planet Damnation” del compositor John Psathas, obra escrita para cinco timbales acompañada de audio digital. Observaremos algunos aspectos de la vida del compositor, sus influencias y su inspiración. Abordaremos la historia de la obra y con qué objetivo fue compuesta, para un marco general, se mencionan elementos de la evolución del timbal.

Se presentará el análisis musical de la obra, sus principales motivos rítmicos, una reflexión por parte del intérprete y algunas sugerencias de interpretación.

John Psathas (n.1966)



Planet Damnation (2007)

Versión Solo 5 timbales con Audio Digital.

Duración Aproximada 10'30"

“Solo los muertos han visto
el final de la guerra”.

Platón.

V. 1 Contexto histórico musical y social.

V. 1.1 John Psathas (n. 1966)

Carolus (2013) nos menciona que Psathas nace en Nueva Zelanda el 3 de julio de 1966, sus padres Emmanuel y Anastasia Psathas eran inmigrantes griegos que llegaron a Nueva Zelanda a principios de 1960, tiene una hermana de nombre Tania.

Psathas vivió su infancia en un pequeño pueblo llamado Taumaranui, para el año 1988 los cuatro miembros de la familia deciden regresar a su país de origen, para establecerse en *Nea Michaniona, Grecia*.

Posteriormente Psathas se trasladó nuevamente a Nueva Zelanda al puerto de Napier donde entró a la Universidad. Fue en ese momento donde surgió un interés por la música, por lo que decide dejar la universidad de Napier para estudiar piano y composición en la *Victoria University* en Wellington, Nueva Zelanda.

Continúa sus estudios de maestría, al terminar decide estudiar y trabajar fuera de su país de origen durante un período de dos años en los Estados Unidos y en Bélgica, donde estudió en privado con Jacqueline Fontyn, Carolus (2013) nos señala:

He continued with his studies under Jacqueline Fontyn in Belgium, winning numerous composition prizes. Rattle Records released his first CD, *Rhythm Spike*, in august 1999. His compositions are eclectic, blending together diverse styles such as rock, jazz, rock and traditional Greek music. *Drum Dances*, a work composed for piano, drum kit and glockenspiel, incorporates elements from the rock, jazz and classical traditions.⁴⁶ (Carolus, 2013, p. 31).

Posteriormente regresa a Nueva Zelanda para impartir clases de música en la *Victoria University*, que hoy en día es llamada Escuela de Música de Nueva Zelanda.

El éxito no se hizo esperar y en el año de 1991 con la obra “*Matre’s Dance*”, un dúo de máxima energía para percusión y piano, provocó que el nombre Psathas fuera conocido internacionalmente, este trabajo y la obra “*Drum Dances*” se han

⁴⁶(Traducción realizada de manera libre para este trabajo).

Continuó sus estudios con Jacqueline Fontyn en Bélgica, ganando numerosos premios de composición. En la disquera *Rattle Records* realiza su primer CD, titulado *Rhythm Spike*, publicado en agosto de 1999. Su tipo de composición es ecléctica, mezclando diversos estilos como el rock, el jazz, el rock y la música tradicional griega. *Drum dances* (Danzas de tambor), una obra compuesta para piano, batería y glockenspiel, incorpora elementos del rock, el jazz y la tradición clásica.

convertido en repertorio estándar de percusionistas de todo el mundo. La relación de Psathas con Evelyn Glennie ha sido particularmente fructífera para ambos. Glennie ha grabado "*Matre's Dance*" en sus discos "*Drumming*" y "*Greatest Hits*".

Psathas empezó a recibir encargos de composiciones musicales alrededor del mundo, para una variedad de instrumentos musicales, obras para orquesta sinfónica, instrumento solo, dúos, tríos, música de cámara y solista con orquesta sinfónica. Su música ha sido interpretada por músicos de alto perfil como lo son: Michael Brecker, Pedro Carnero, Michael Houston, Joshua Redman, Federico Mondelci, Takacs Quartet, The Netherlands New Blazers Ensemble, The Hallé Orchestra, entre otros.

En agosto del año 2000 se estrena el concierto para saxofón "*Omnifenix*" tocado por el legendario saxofonista Michael Brecker, en Bologna, Italia, coloca nuevamente el nombre Psathas en la atención internacional, los críticos describieron esta pieza como un verdadero híbrido de jazz y música del arte occidental. Fue el camino para nuevas actuaciones internacionales y encargos de obras de solista con mayor dotación de instrumentos.

El Festival Internacional de 2002 también contó con una importante comisión, '*Psyzygysm*' un concierto para percusión y conjunto de cámara que dedicó al percusionista portugués Pedro Carneiro.

Hasta la fecha, su logro más notable como compositor ha sido escribir gran parte de la música de la ceremonia para la apertura y clausura de los Juegos Olímpicos de Atenas 2004.

Para Psathas la composición musical es, ante todo, una forma de arte comunicativo, está constantemente buscando formas y medios de hacer música intelectual accesible a un público más amplio, como ejemplos se pueden mencionar la obra "*Zeibekiko*", un encargo de la *Eduard van Beinum Foundation*, interpretada por el *Nederlands Blazers Ensemble* donde explora las conexiones entre la música contemporánea y las tradiciones musicales antiguas, otro ejemplo es la obra "Planet Damnation" un trabajo donde el timbal juega un papel solista acompañado de Orquesta Sinfónica, un encargo de la Orquesta Sinfónica de Nueva Zelanda donde Psathas crea un contexto accesible para el público en una obra contemporánea técnicamente difícil para los intérpretes.

En 2010 Psathas presentó su debut en el Carnegie Hall con el Takacs Quartet, siendo el compositor invitado en el Nuevo Festival de Música de Winnipeg.

En su música se puede escuchar la tradición clásica occidental, así como el

entusiasmo encontrado en el jazz y la música popular griega. Su estilo de composición es difícil de definir, ya que cada pieza es única y crea su propio lenguaje musical, pero sin importar el tipo de composición o el medio, ya sea quinteto de jazz o cuarteto de cuerda, hay una intensidad constante y un agrado general por su música.

Actualmente es uno de los pocos compositores de Nueva Zelanda que han hecho una marca en la escena internacional, especialmente en Europa y América del Norte. Él es ampliamente considerado como un compositor de la diáspora griega importante que sigue activo.

V. 1.2 Planet Damnation 2007

Versión Solo con Audio Digital.

Nace por encargo de la Orquesta Sinfónica de Nueva Zelanda, es una obra original para cinco timbales y orquesta sinfónica, llevando al timbal solista hasta el borde de las posibilidades técnicas, fue compuesta en el año 2007 y la traducción al español es "Condenación del Planeta" (Psathas, 2007, p PE172-iv).

La Obra es dedicada al percusionista Laurence Reese, quien funge en el cargo de timbalista principal de la Orquesta Sinfónica de Nueva Zelanda, juntos realizan el estreno de la obra bajo la dirección del maestro holandés Edo de Waart, el 19 de octubre de 2007 en el Centro Michael Fowler, Wellington, Nueva Zelanda.

En esta edición de la obra, Psathas decide prepararla para permitir una actuación para timbal acompañado de audio digital, para lo cual se encarga de realizar la compilación MIDI de la partitura orquestal realizando un trabajo secuenciado profesionalmente.

Psathas (2007) nos menciona acerca de la obra lo siguiente.

The composer writes:

Writing for the timpani in a solo role made it possible to create a piece that was dynamic and full of powerful energy. After all, the timpanist is one of the very few instruments which is not in danger of being drowned out by the orchestra. So, although the work is short, it is very intense much of the time. I was keen to create something that felt massive, and almost overwhelming.⁴⁷(Psathas, 2007, p. PE172-v)

La inspiración de Psathas para la composición de Planet Damnation se basó en un pasaje del libro de Robert Fisk (2005) titulado The Great War for Civilisation (La Gran Guerra por la Civilización). El texto es el siguiente:

Running across it is a set of straight lines, intersecting and dividing in a series of perfectly drawn circles. Each circle possesses a name. Saturn, Pluto, Uranus, Mercury, Earth. At the top, in biro, an almost childish hand? it is Private Shewmaker's? has underlined the words '**Planet Damnation.**' It's his idea. All you need is a dice. 'I wanted to keep the guys from being bored,' he says in a shy, embarrassed way. 'We each start off in a spaceship from Planet Earth and have to travel far through space. At each planet? At Mars, say? We have to take

⁴⁷(Traducción realizada de manera libre para este trabajo).

El compositor escribe:

Escribir para los timbales en un papel de solista hizo posible la creación de un pieza que era dinámica y llena de energía de gran alcance. Después de todo, el timbal es uno de los pocos instrumentos que no está en peligro de ser ahogado por la orquesta. Por lo tanto, aunque el trabajo es corto, es muy intenso gran parte del tiempo. Yo tenía muchas ganas de crear algo que se sintiera masivo, y casi abrumador.

on fuel. But distances are so great that we start running short. You have to try and reach just one more planet before you run out of gas and then you can refuel. The last person to keep going, he wins. The rest lose. ⁴⁸

Antes de escribir Planet damnation, Psathas escribió el concierto para piano y orquesta “*Three Psalm*” y el concierto “*Zahara*” para saxofón y orquesta. El objetivo de Psathas en esta nueva composición era buscar que los timbales encontraran su voz melódica, impulsado por el aumento de la complejidad rítmica que es evidente entre los timbales y la orquesta.

Laurence Reese

Timbalista y percusionista nacido en los Estados Unidos, Reese se graduó de la Juilliard School de Nueva York y el Royal College of Music de Londres, se ha presentado en los Estados Unidos y en Europa como timbalista principal en agrupaciones como la Orquesta Sinfónica de Baltimore, la Orquesta Filarmónica de Malasia, The Washington Chamber Symphony, la Orquesta Filarmónica de Londres y la Orquesta Hallé.

Ha sido timbalista principal de la Orquesta Sinfónica de Nueva Zelanda desde junio del año 1998, actualmente imparte clases de percusiones en la facultad de la Escuela de Música de Nueva Zelanda y en la Universidad de Auckland, también recibe como artista el patrocinio de la marca Yamaha.

Ésta casado con una contrabajista de nombre Jessica con quien tienen dos hijas, Madeleine y Olivia. Uno de los pasatiempos de Laurence es andar en motocicleta. (NZSO, Timpani, diciembre 2015)⁴⁹

Durante el proceso en que Psathas escribía la obra Planet Damnation, trabajó en estrecha colaboración con Reese, quien le ofreció una gran cantidad de consejos acerca de los timbales, su instrumento principal.” Psathas (2007) menciona.

⁴⁸(Traducción realizada de manera libre para este trabajo).

“Corriendo a través de un conjunto de líneas rectas, que se cruzan y se dividen en una serie de círculos perfectamente dibujados. Cada círculo tiene un nombre. Saturno, Plutón, Urano, Mercurio, Tierra. En la parte superior, un bolígrafo, en una mano casi infantil? - es Shewmaker en privado? - donde ha subrayado las palabras '**Planet Damnation**' (Condenación del Planeta). Es su idea. Todo lo que necesitas es un dado. "Quería que los chicos no se aburrieran", dice de una manera tímida, avergonzado. "Cada uno de nosotros comienza en el planeta tierra en una nave espacial y tiene que viajar lejos a través del espacio. A cada planeta - por ejemplo a Marte - donde tenemos que tomar en combustible. Por que las distancias son tan grandes que tendremos que viajar pequeñas distancias y detenernos. Tienes que tratar de llegar a un planeta antes de que te quedes sin combustible y entonces se podrá continuar. La persona que siga adelante, gana. El resto pierde. “

⁴⁹ Tomado de <https://www.nzso.co.nz/about/meet-the-nzso/the-orchestra/percussion/>

I'm lucky that Larry's commitment to it [the work] has been phenomenal, and I think that it's partly because, for him, it's not just an opportunity to be at the front of the stage... this is part of a larger-scale zealotry to elevate the status of his instrument ? timpani... I'm trying to do what Larry's after, which is to demonstrate to people, in a musical way, that this is a fantastic instrument and it's not just 'loud drums.' But, in fact, my main intention in writing the piece? The success or failure of it? Resided on whether or not at any moment, I could make the timpani really sing ? Play a melody that you would sing along with. There's a place in the piece where Larry and I always sing along with, and it feels like a great vindication.⁵⁰

La música electro-acústica.

Hoy en día es común escuchar música electro-acústica en salas de concierto, este tipo de música inicio en el siglo XX cuando los compositores ampliaron su búsqueda hacia nuevas sonoridades, si bien desde principios de siglo se experimentaba con aparatos electrónicos, en el año 1939 el compositor John Cage presenta una composición de música electrónica a la que titula Imaginary Landscape No. 1.

Moreno (2001) nos habla de los inicios de la música electrónica.

Fue hasta 1953 cuando tomó lugar la primera demostración de composiciones electrónicas. Y en 1954 fue el primer concierto realizado electrónicamente con obras de Eimert, Pousseur, Stockhausen, Goeyvaerts y Gredinger.

En 1955 se inventó el sintetizador, instrumento electrónico que podía imitar los sonidos emitidos por instrumentos acústicos a partir de un principio fundamental que consiste en considerar cualquier sonido con un color particular, una suma de determinados armónicos que dan origen a su timbre (Moreno, 2001).

Presento algunos ejemplos que nos muestra Vigueras (1988) donde menciona como en México también se experimentó o con este tipo de composición:

Obras para cinta magnetofónica y percusiones:

Savín Francisco, Quasar, (1970). Dotación: cinta y percusiones.

Enríquez Manuel, Contravox, (1976). Dotación: Sonidos Electrónicos, Dos Percusionistas y Voces.

⁵⁰(Traducción realizada de manera libre para este trabajo). "Tengo mucha suerte de que el compromiso de Larry (timbalista Laurence Reese) con la obra eso ha sido fenomenal, creo que eso es en parte porque, para él, no es sólo la oportunidad de estar en la parte delantera del escenario ... esto es parte de un reto a mayor escala para elevar el estado de su instrumento? los timbales ... estoy tratando de hacer lo que Larry (Laurence Reese) busca, que es demostrarle a la gente, en una forma musical, que éste es un instrumento fantástico y no se trata simplemente de tambores ruidosos una manera musical, de hecho, exponer esto es mi principal intención al escribir la pieza. El éxito o fracaso depende de eso mismo? tratar en cualquier momento, en que el timbal pude realmente cantar, tocar y cantar una melodía. Hay un lugar en la pieza donde Larry (Laurence Reese) y yo siempre cantábamos la melodía, ahí es cuando se sentía una gran reivindicación. "

Márquez Arturo, Diverso, texto de Ángel Cosmos, (1984) Dotación: Cinta, Piano, Percusión, Vibrafono, Glockenspiel, Crócalos Con Arco, Plato Suspendido, Temple Blocks, Cencerro, Tom-Toms, Bombo, Bongoes, Congas, Maracas, Tres Platos Suspendidos Graduados, Campanas Tubulares, Xilófon, Claves, Bolas De Cristal (Canicas).” (Vigueras, 1988, p.120)

También Moreno (2001) menciona la aparición del sistema MIDI

En la década de los 80's se inventó una nueva forma de trabajar con instrumentos electrónicos dirigidos principalmente al mercado de la música popular, el sistema llamado MIDI (Interfaz Digital de Instrumentos Musicales), que no es un instrumento musical sino un protocolo de comunicación que permite a los sintetizadores comunicarse unos con otros (Moreno, 2001).

En estos últimos años el sistema MIDI ha mejorado y es una magnífica herramienta para crear música electro-acústica.

- Evolución del Timbal.

A lo largo de la historia, el tambor se ha convertido en un instrumento musical indispensable e irresistible para el hombre. Sus sonidos y ritmos son capaces de mover las emociones de niños, jóvenes y adultos.

Arturo Chamorro nos habla de un tambor en particular que en las regiones de Centroamérica se utilizaba, es un instrumento de percusión, que es semejante al timbal que conocemos actualmente, lograba una afinación a base de introducir agua dentro del cuerpo del tambor. (Chamorro y Zamora, 1984)

El auge del urbanismo y de las sociedades teocráticas caracterizaron al período clásico (0 al 1000 D.C.) la fabricación de instrumentos musicales alcanza su apogeo en este período. El membranófono más extraordinario de esta etapa es el "Timbal Maya", en forma de "U", cuya extremidad estaba abierta y mediante una cantidad de agua se lograba afinar.

Es probable que también se haya empleado uno de los extremos como reguladores de aire, al estar vacío el tambor se controlaba la afinación con la palma de la mano, la cual al tapar y destapar el extremo abierto, se lograba con esto que se variara la afinación (Chamorro y Zamora, 1984p.22).

De acuerdo con Ludwig (1979)

Timpani, or "kettle drums" (as they are called in England), are the aristocrats of the drum family for only they are capable of accurate pitch and are tuned to fit the musical composition.⁵¹

La palabra "Timpani" o Timbal proviene del Latin "Timpanum" que significa membrana vibrante. En rasgos generales, los tazones, que provienen del *kettle* inglés⁵², son de cobre, los primeros tensores que se conocieron fueron unos lazos de cuero crudo, posteriormente los europeos introdujeron tornillos manipulados a mano para facilitar una afinación rápida.

Dobney (2007) nos menciona:

As timpani became more prominent in orchestral music, composers and players both wanted the ability to change pitches on the drums by a quicker means than using a drum key. Around 1790, according to Bowles, T-handles first appeared on timpani and were introduced "supposedly by a Frenchman named Rolle." The handles

⁵¹(Traducción realizada de manera libre para este trabajo). Los Timbales, o "Kettle drums" (como se les llama en Inglaterra), son los aristócratas de la familia de los tambores, porque sólo ellos son capaces de dar un tono con precisión y se pueden afinar para adaptarse a cualquier composición musical.

⁵² Kettle: Se le llamaba así a la taza para tomar el té en Inglaterra.

facilitated faster changes of pitch and are still in use on some instruments today⁵³ (Dobney, 2007, p.14).

Ludwig (1979) nos menciona que en 1812 en Munich, Gerhard Cramer invento un mecanismo para girar todos los tornillos al mismo tiempo, que después fue adoptada por otros constructores en países como Inglaterra, Italia, Austria, entre otros.

Poco después, cuando el timbal se convirtió en un instrumento de uso general específicamente, para la gran ópera y las orquestas sinfónicas surge el invento de un dispositivo para una afinación rápida por medio de un pedal, en el año de 1830 por Henri Brod, en Francia. Otro modelo francés fue introducido por Gustave Lyon en 1897.

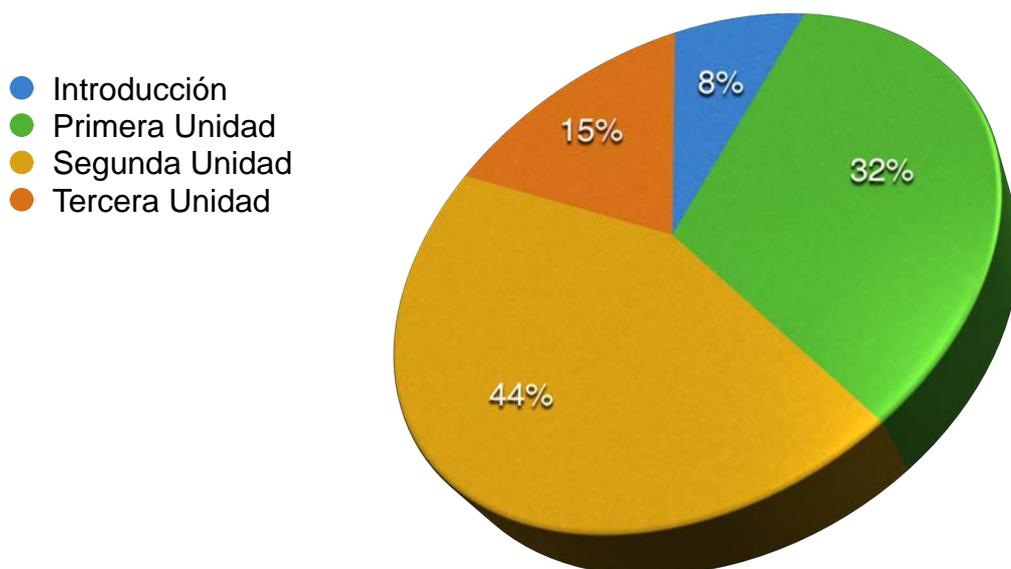
En Alemania, Otto Seele, timbalista de la Sinfónica de Leipzig y de la Orquesta del Conservatorio, en el año de 1880 expresa: "La afinación por medio de pedales inicia en 1872 con Pettrich y Queisser, ambos originarios de la ciudad de Dresden, Alemania". Con estos pedales, manifiesta Seele, es posible tocar pasajes cromáticos dentro del rango del timbal en uso (Ludwig, 1979, p 3-4).

Los modelos que se conocen de Timbal son los siguientes.

- Pedal móvil de suspensión: usa unas varillas que conectan con cada pilar del timbal a un pedal bajo del tazón o cazo. La tensión del parche sobre el pedal se equilibra mediante un muelle que hace que el pedal se fije en cualquier posición.
- Tipo tuerca: todas las llaves se conectan a un gran poste giratorio, de modo que al mover el poste provoca que se muevan todas produciendo la afinación.
- Tipo cadena: todas las llaves están conectadas por una cadena similar a la de una bicicleta, un poste giratorio efectúa el cambio de afinación.
- Tipo estribo: todas las llaves están conectadas a varillas conectadas a su vez a una palanca con un estribo final, la tensión del parche sobre la palanca es equilibrada con un muelle el movimiento de la palanca efectúa la afinación.
- Tipo rotativo: las llaves están sujetas juntas debajo del tazón o cazo, de modo que al girar la misma se efectúa la afinación.
- Tipo frotamiento agarrado: todas las llaves están conectadas por varillas a una palanca debajo el tazón o cazo, cuando la palanca es presionada, hacia abajo o arriba con el movimiento del pie se produce el cambio de afinación.

⁵³(Traducción realizada de manera libre para este trabajo). Cuando los timbales se volvieron más prominentes en la música orquestal, tanto compositores y músicos buscaban agilizar los cambios de afinación de los timbales, mediante un medio más rápido que el de usar una sola llave de afinación. Alrededor de 1790, según Bowles, las manijas en forma de "T" aparecieron por primera vez fijas en cada tornillo del timbal y se introdujeron "supuestamente por un francés llamado Rolle." Estas manijas facilitan los cambios rápidos de tono y todavía están en uso en algunos instrumentos de hoy".

V. 2 Análisis musical de la obra.



La introducción se divide en tres frases

INTRODUCCIÓN		
Primera frase	A	del compás 1 al compás 15.
Segunda frase	B	del compás 16 al compás 19
Tercera frase	A'	del compás 20 al compás 28

La primera frase A inicia en el compás 1 y finaliza en el compás 15, el audio digital presenta su primera cadencia en *Si menor*, el timbal inicia en el tercer grado que posteriormente lo conduce a la tónica. En este pasaje el timbal se mueve dentro de los grados del acorde, el ejecutante debe poner atención en la armonía que se va desarrollando.

The musical score shows the first phrase in bass clef, 3/4 time. It consists of 15 measures. The first measure starts with a dynamic of *f* and a chord symbol *i*. The second measure has a dynamic of *fp* and a chord symbol *iv*. The third measure has a dynamic of *fp* and a chord symbol *V7*. The fourth measure has a dynamic of *fp* and a chord symbol *IV*. The fifth measure has a dynamic of *fp* and a chord symbol *V*. The sixth measure has a dynamic of *fp* and a chord symbol *IV*. The seventh measure has a dynamic of *fp* and a chord symbol *V*. The eighth measure has a dynamic of *fp* and a chord symbol *IV*. The ninth measure has a dynamic of *fp* and a chord symbol *V*. The tenth measure has a dynamic of *fp* and a chord symbol *IV*. The eleventh measure has a dynamic of *fp* and a chord symbol *V*. The twelfth measure has a dynamic of *fp* and a chord symbol *IV*. The thirteenth measure has a dynamic of *fp* and a chord symbol *V*. The fourteenth measure has a dynamic of *fp* and a chord symbol *IV*. The fifteenth measure has a dynamic of *fp* and a chord symbol *V*.

En la frase “B” del compás 16 al 19, Psathas presenta una introducción de la melodía principal de la obra en el compás 16, el motivo es el siguiente:



La tercera frase A' inicia en el compás 20 y concluye en el compás 28, es muy parecida a la primera frase.

Primera unidad

Primera frase	del compás 29 al compás 47
Segunda frase	del compás 48 al compás 84
Tercera frase	comienza en el compás 85 y termina en el 104
Cuarta frase	comienza en el compás 105 y termina 138

La primera frase inicia en el compás 29 y finaliza en el compás 47, en esta parte la intensidad baja en comparación a lo que se escucha en un inicio en la introducción, el ejecutante se debe de apoyar en el click para tener una referencia del primer tiempo y tener cuidado en compases donde la sincronía entre el audio y el timbal realizan unísonos, como sucede en el compás 45, en la siguiente figura se muestra.



La segunda frase inicia en el compás 48 y termina en el compás 84, para abordar esta frase sugiero dividirla internamente en dos secciones del compás 48 al compás 63 y del compás 63 al 84, en la primer sección prácticamente el timbal lleva la melodía, no realiza ningún unísono con el audio digital, en esta sección utiliza material del tema principal un tono y medio arriba del original, se logra sentir la presencia del tema en el compás 56, en la siguiente figura se aprecia.



La segunda sección de está frase es un pasaje de actividad que se desarrolla en

el cuarto timbal (23") lleva la melodía durante diez compases, el compositor sugiere que se utilice este timbal y hasta el compás 73 se utilice el quinto timbal (20"), realiza al principio del pasaje un unísono con el audio digital, atraviesa por un pequeño puente de tres compases, del compás 74 al 76, este puente nos lleva a la siguiente frase en el compás 77 donde utiliza el buzz roll.

Segunda Sección de la segunda Frase

La tercera frase comienza en el compás 85 y termina en el 104, su afinación es fija (F y C) solo ocupa dos timbales (23") y (20"), el ritmo de este pasaje se enriquece con los cambios métricos.

La cuarta frase comienza en el compás 105 y termina en el 138, Su forma estructural es A- B - A´ -C, se divide internamente en dos secciones, del compás 105 al 120 donde continúa con los cambios de métrica, la segunda sección del compás 121 al 139, con esta frase finaliza la primera unidad, donde al final expone el tema central de la obra, a continuación se muestra:

Segunda unidad

Primera frase	Inicia en el compás 141 y finaliza en el compás 171
Segunda frase	inicia en 172 y finaliza en el compás 192
Tercera frase	inicia en el compás 193 y finaliza en el compás 252
Cuarta frase	inicia en el compás 253 y finaliza en el compás 292

La primera frase inicia en el compás 141 y finaliza en el compás 171, el timbal lleva la melodía y se apoya en el audio digital, a lo largo de la frase lleva un diálogo con las percusiones, en especial con el tambor.

La segunda frase inicia en el compás 172 y finaliza en el compás 192, su tema rítmico principal es el siguiente:



Continúa el dialogo con el tambor, en especial en el siguiente pasaje, inicia en el compás 180.

Aparece enseguida un unísono del timbal con la pista de audio que inicia en el compás 188.



Para el final de esta frase como transición a la tercera frase aparece una serie de sfz provocando una sección de clímax.

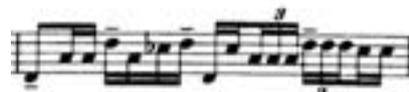


La tercera frase inicia en la anacrusa al compás 193 y finaliza en el 252, se divide la frase en tres secciones. La primer sección, del compás 193 al compás 207, podría servir más como una especie de puente que finaliza en el compás 207 para dar paso a la siguiente sección, del compás 208 al 235, donde el timbal realiza el papel de acompañamiento tocando un ostinato con ligeras variantes.

Ostinato

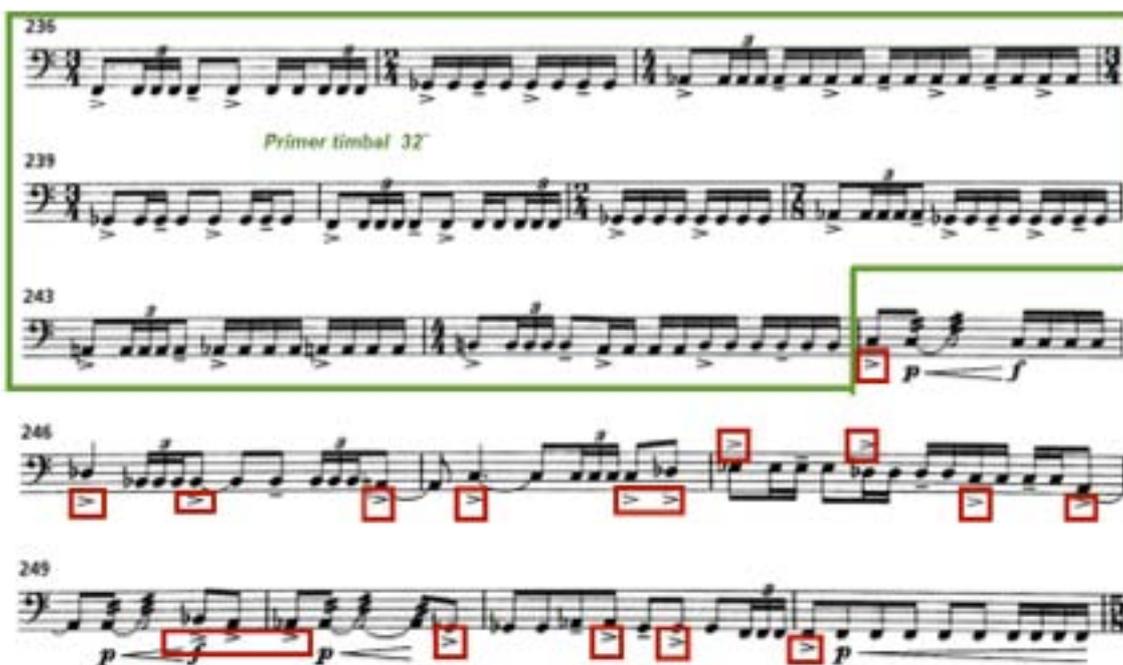


Variante



En esta sección el audio digital sirve como guía, la campana tubular aparece después de cada variante.

La tercera sección da turno al primer timbal, lleva la melodía durante 9 compases, después los acentos marcarán una melodía que se apoya con el audio digital, se muestra a continuación.



La cuarta frase inicia en el compás 253 y finaliza en el compás 292, es muy parecida a la cuarta frase de la primera unidad y se divide internamente en dos secciones, del compás 253 al 274 tiene cambios de métrica, la segunda sección va del compás 275 al 292, esta frase culmina este período y expone el tema central de la obra, en la siguiente figura se muestra.



La tercera unidad se divide en dos frases

Primera frase	compás 293 y finaliza en el compás 312
Segunda frase	inicia en el compás 313 y finaliza en el compás 337
Coda	inicia en el compás 338 y finaliza en el compás 345

La afinación de esta tercera unidad prácticamente es fija, sólo en los compases 304 y 305 en el timbal 32", que tiene como afinación sol bemol, la afinación es modificada a Fa, afinación con la que continua para finalmente utilizarla en la segunda frase y la coda.

La primera frase inicia en el compás 293 y finaliza en el compás 312, el motivo principal es el siguiente:



En el compás 306, apoyado del bombo y los platillos, se presenta el clímax de la obra en una sección donde el timbal realiza tresillos en un matiz de doble fuerte y con acentos, presentando su último solo de la obra con este matiz.



La segunda frase inicia en el compás 313 y finaliza en el compás 337, en esta sección regresa al ostinato como acompañamiento, es muy parecido rítmicamente al ostinato que se presentó en la tercera frase de la segunda unidad, también cuenta con su variante, en la siguiente figura se muestra.

Ostinato



Variante



La Coda inicia en el compás 338 y finaliza en el compás 345, el compositor rompe con la fuerza dinámica que manejo a lo largo de la obra logrando que el timbal se desvanezca al final de la obra.

The image shows a musical score for a timbal part, consisting of three staves of music. The first staff starts at measure 338 and ends at measure 340. It begins with a dynamic marking of *mf* and a *dim.* (diminuendo) instruction. The second staff starts at measure 341 and ends at measure 343, with a dynamic marking of *p* (piano). The third staff starts at measure 344 and ends at measure 345, with a dynamic marking of *mf* and a *dim.* instruction. The music is written in bass clef with a key signature of one flat (B-flat). The rhythm consists of eighth and sixteenth notes, with some triplets. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

V. 3 Reflexión personal y sugerencias de interpretación.

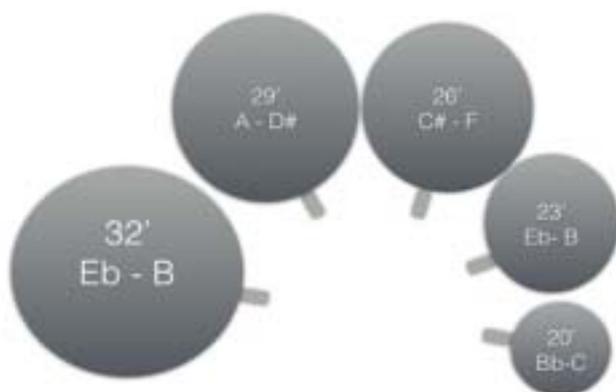
Al abordar la obra me enfrenté a nuevos retos, como había mencionado anteriormente la carrera de un percusionista tiene como objetivo dominar varios instrumentos de percusión en la faceta de solista, el timbal en particular es un instrumento de percusión donde el intérprete pone en práctica la afinación, “Planet Damnation” exige al ejecutante hacer uso de su destreza al resolver cómo acomodar las melodías cromáticas y tonales en los diferentes rangos de afinación de los cinco timbales e ir en sincronía con el audio digital.

En mi opinión esta obra es muy importante en el repertorio de timbal y música electroacústica, ya que exige al intérprete un conocimiento extenso del instrumento, un alto grado del dominio de la técnica, mostrando también su capacidad de expresión musical y su técnica en el timbal.

Estos aspectos me motivaron a incluir “Planet Damnation” en la selección de las 5 obras a interpretar en mi recital de graduación.

El audio digital que el compositor incluye en la partitura, cuenta con pistas más lentas para estudio, aun así sugiero a los intérpretes que en un futuro decidan incorporar esta obra a su repertorio, primero trabajar la partitura sin audio digital, una vez que se toque la obra completa, tomarse la libertad de bajar la velocidad aún más de las pistas que incluye para estudio, para comprender detalles de ciertos pasajes complicados, a partir de ahí ir subiendo la velocidad.

El rango de afinación que me funcionó a lo largo de la obra para la distribución de las notas en los timbales fue:



Aunque el rango de afinación para cada timbal depende del modelo y construcción del timbal, sugiero esta distribución.

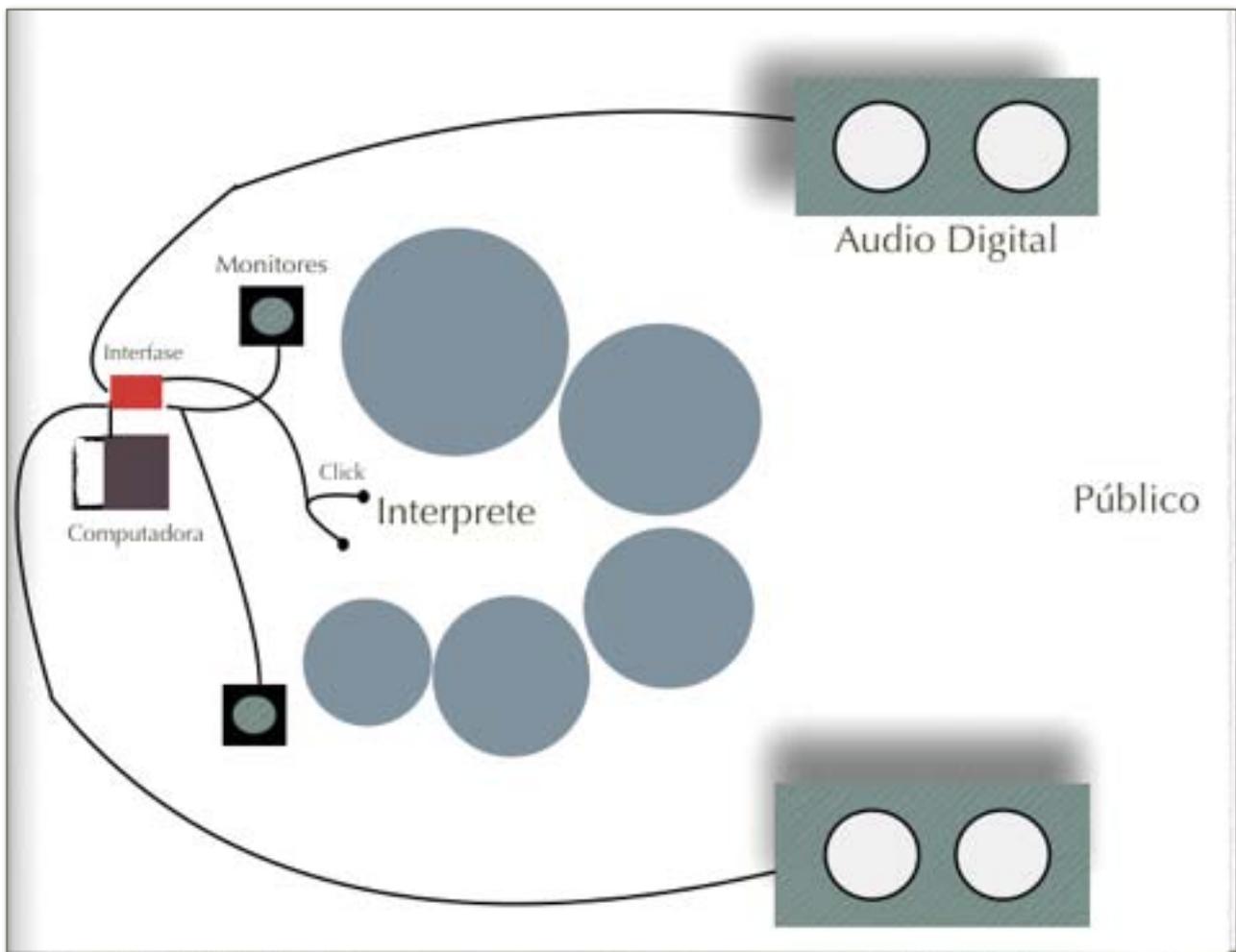
Recomiendo antes de una interpretación, revisar los timbales de ser posible limpiar los parches y checar la tensión de los tornillos, tratando de igualar la

afinación en cada uno de ellos, para lograr que cualquier punto del parche produzca una nota similar, obteniendo así un sonido afinado y de buena calidad. De lo contrario, la afinación tenderá a bajar después de cada impacto, produciendo distintas notas.

Para el ostinato que aparece en dos secciones de la obra recomiendo una digitación que facilita la velocidad en el movimiento de los cuatro timbales.



Recomiendo poner atención en el audio de salida que se utilice para la interpretación en vivo, el monitoreo debe ser el adecuado y el click contar con suficiente volumen para tener una referencia del pulso adecuada, el audio digital debe de estar balanceado con el volumen de los timbales, en el siguiente esquema muestro un tipo de acomodo.



Recapitulación

En este quinto capítulo abordamos la obra "Planet Damnation" del compositor John Psathas, obra escrita para cinco timbales y audio digital. Observamos la vida del compositor, sus influencias y sus inspiraciones. Nos adentramos en la historia de la obra, conocimos el objetivo para el que fue compuesta y en qué se inspiró el compositor, observamos la evolución del timbal también el análisis musical de la obra, su estructura y sus principales motivos rítmicos. También se hicieron sugerencias para su interpretación.

Conclusiones

Estas Notas al Programa reúnen en su interior información de cada una de las obras elegidas para este examen profesional, el objetivo del trabajo se cumple al conocer el contexto histórico social de cada una de las obras y sus autores, resolviendo factores como son las dificultades técnicas y musicales que se presentaron, elaborando el análisis musical y una reflexión de cada obra.

Como se mencionó en un principio, el conocimiento es un factor muy importante para el individuo y para la sociedad, al abordar una obra musical no hay excepción, es importante saber en qué lugar y con qué fin o intención se crea la obra musical que se desea interpretar.

En la obra “**Tribute**” del compositor y percusionista Jeffrey A. Queen, obtuvimos información de cómo diversos factores llevan al compositor a relacionarse con la música de marcha y en ese entorno desarrollar una obra que evoluciona a través de los años, para hoy poder interpretarse en las salas de concierto y concursos internacionales.

Una evolución similar para ser interpretada hoy en día sucede en la obra “**Chega de Saudade**” (**No more Blues**) arreglo del vibrafonista Gary Burton, nace como una canción en el año de 1957 compuesta por Carlos Jobim y Vinicius de Moraes y en el año de 1966 Gary Burton, en su disco *The Time Machine*, realiza la grabación de un arreglo musical de esta canción. Años más tarde, en 1971, graba un nuevo arreglo de la obra en el disco *Alone at Last*, este arreglo se plasmaría en partitura hasta el año 1989 con la transcripción de Errol Rackipov, quien para éste trabajo respondió una entrevista aportando algunos datos acerca de su transcripción.

Precisamente cuando Gary Burton graba su primer arreglo de *Chega de Saudade* en el año de 1966, nacen dos compositores que abordamos en este trabajo, Mona A. Ahdab y John Psathas.

La compositora Libanesa Mona A. Ahdab que compone, en el año 2012 su “**Concerto #1 for Marimba and Strings**”, obra en tres movimientos que muestra una combinación cultural de oriente y occidente. La autora compartió información para este trabajo, respondiendo una entrevista que se realizó con el fin de conocer más acerca de su obra.

John Psathas, compositor de “**Planet Damnation**”, una obra original para cinco timbales y Orquesta Sinfónica, decide en ésta edición de la obra, prepararla para permitir una actuación para timbal solo y audio digital, para lo cual realiza la compilación MIDI de la partitura orquestal, elaborando un trabajo secuenciado profesionalmente.

Los anteriores son dos trabajos muy recientes, también es el caso de la obra “**Rebonds A y B**” del compositor Iannis Xenakis, que hoy en día ha logrado colocarse en el repertorio que percusionistas profesionales interpretan alrededor del mundo. Se muestra un análisis musical y cómo el compositor utiliza la sección áurea en la obra, una reflexión, algunas sugerencias de interpretación y ejercicios creados a partir de la obra.

Al observar la vida de cada uno de los autores no se debe olvidar que detrás de cada uno de ellos, hay un ser humano que ama, que siente, que es afectado por lo que se desarrolla en su entorno.

Elaborar estas Notas al Programa me ha ayudado a desarrollar y aumentar mi capacidad creativa, de análisis, ser más crítico y autónomo, consciente de que como músico tengo una gran responsabilidad social. Espero mostrar con mi trabajo que la Facultad de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México está cumpliendo su misión.

*Elige un trabajo que ames y no tendrás que trabajar
un día más en tu vida.*

Confucio

Coda

Errol Rackipov compartió para nosotros en este trabajo un consejo para las nuevas generaciones de músicos, él sugiere: *abrir los ojos y oídos a todo a tu alrededor*, él refiriéndose al ámbito musical, en mi opinión también tenemos que incorporarlo a nuestro ejercicio profesional.

En el ambiente cultural tarde o temprano tendrás que realizar un concurso, una audición o aplicar para una beca, debes pensar en tus objetivos a largo plazo y crear las condiciones para que estos objetivos se cumplan, por ejemplo; si lo que deseas es continuar tus estudios en otro país, perfecciona el manejo del idioma.

Desde el inicio debemos formularnos la siguiente pregunta ¿en dónde voy a ejercer mi profesión? afortunadamente para el percusionista existe una gran variedad de opciones: orquesta o banda sinfónica, ensamble de percusiones, música popular, música de cámara, solista, maestro, investigador, etc. Considero que tenemos que poner atención a estos factores para cumplir con las metas propuestas.

Quiero en estas últimas líneas agradecer a todos quienes contribuyeron en la elaboración de este trabajo; y a ti lector, esperando que la información de este trabajo te sea de utilidad.

Referencias

- Berendt, J. (1976). *The Joachim Berendt Jazz Book*. St Albans: Paladin.
- Beyer, G. (2013). Todo es número. La Sección Áurea en Rebonds, de Xenakis
Traducción: J. Baldomero Llorens. *Espacio Sonoro No 31*.
- Beyer, G. (2014). Aspectos históricos de la multipercusión. Una aportación de Luis de Pablo: Le Prie-Dieu sur la terrasse. Traducción: J. Baldomero Llorens.
Espacio Sonoro No 34.
- Burton, G. (1968). *Introduction to jazz vibes*. Creative Music.
- Castro, R. (2012). *Bossa nova: the story of the Brazilian music that seduced the world*. Chicago Review Press.
- Carolus, M. (2013). *Music for New Zealand Years 9 and 10*. Cambridge University Press.
- Chamorro, A. & Zamora, E. (1984). *Los instrumentos de percusión en México*. Conacyt.
- Cirone, A. J. (1966). *Portraits in Rhythm 50 Studies for Snare Drum*. Ed. Belwin Mills rockville centre L i., NY.
- De Campos, A. (2006). *Balance (o) de la Bossa Nova y otras bossas*. Editorial Vestales.
- Dobney, J. (2007). *Percussive Notes vol.45, (2), p.14-15*.
- Fisk, R. (2005). *The great war for civilization: The Conquest of the Middle East*. Fourth Estate, London.

Flores, C. (2014). Vibráfono que trasciende: Gary Burton. *Music Life* 10, (113).

Goldenberg, M. (1955). *Modern School for Snare Drum: With a Guide Book for the Artist Percussionist*. Chappell.

Hartsough, J. y Logozzo, D. (1994). Timeline Of Marching And Field Percussion: Part 1, *Percussive Notes*. Vol. 32, (4), p.48.

Harley, J. (2004). *Xenakis: His life in music*. Routledge.

Honolka, K., y Richter, L. (1983). *Historia de la música*. Edaf.

Jobim, H. (2011). *Antonio Carlos Jobim: An Illuminated Man*. Hal Leonard Corporation.

Kastner, K. (1994). Creston, Milhaud and Kurka: An Examination of the Marimba Concerti. *Percussive Notes*. Vol. 32, (4), p.83-87.

Leach, J. (1999). From the PAS museum collection: Leedy Vibraphone. *Percussive notes*, Vol. 37, (3), p. 80.

Landeira, R. (1970). *La saudade en el renacimiento de la literatura gallega*. Editorial Galaxia.

Ludwig, W. F. (1979). *Timpani instructor*. Ludwig Drum Corp.

Matossian, N. (1981). *Iannis Xenakis*. París:Fayard/Sacem.

McCormick, R. M. (1983). *Percussion for musicians: a complete, fundamental literature and technique method for percussion*. Alfred Music.

Moreno, J. I. (2001). *Opción de tesis "Concierto Didáctico" Música Electroacústica de percusiones de compositores mexicanos*. (Tesis de licenciatura) Escuela Nacional de Música Universidad Nacional Autónoma de México.

- Moreno, J. I. y Nandayapa, J. (2002). *Método didáctico para marimba: Method for marimba (Mexican marimba)*. Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas.
- Psathas, J. (2007). *Planet Damnation: Five timpani and digital audio*. Promethean Editions Limited.
- Psathas, J. (2008). *One study one summary: marimba, junk percussion and digital audio*. Promethean Editions Limited.
- Queen, J. McIntosh, M. Angelis, N. Webster, C. y Dempsey, T. (2001). *Violent Ice Cream*. Oregon: TapSPACE Publications.
- Queen, J. (2004). *The Next Level, Rudimental Drumming Techniques*. Indianapolis: Jeff Queen productions.
- Rehbein, S. (1999). *Evolution of Improvisation on the Vibraphone: Red Norvo, Milt Jackson and Gary Burton*. Percussive Notes 37 (4), 62-64.
- Suzigan, M. L. C. (1990). *Tom Jobim e a moderna música popular brasileira - os anos 950/60*. Doctoral dissertation, Universidade de São Paulo.
- Swanwick, K. (1991). *Música, pensamiento y educación*. Madrid: Ediciones Morata.
- Varga, B. A. (1996). *Conversations with Tannis Xenakis*. London: Faber and Faber.
- Viguera, J. (1988). *Los instrumentos de percusión de empleo común en la música contemporánea*. (Tesis de licenciatura) Escuela Nacional de Música Universidad Nacional Autónoma de México.
- Xenakis, I. (2009). *Música de la arquitectura*. Ediciones AKAL.

Sitios web.

Holston, K. R. (2005). *A History of U. S. Army Bands*. Edición D, Ed. McFarland Company. Consulta 20 de mayo de 2015.

Disponible en: <https://fas.org/irp/doddir/army/armybands.pdf>

<http://drumcorpseurope.org/article.php?news=11787>

<http://karentmarimba.wix.com/kentakaguchi> Consultado 21 de agosto de 2015.

<http://lumiere.net.nz/reader/arts.php/item/1375> Consultado septiembre 4 de 2015

<http://www.fam.unam.mx/campus/licenciaturas.php#demoTab4> Consultada 4 de Marzo de 2016

<https://www.google.com/patents/US624662> Consultada 22 de noviembre de 2015

<http://www.google.ch/patents/US922706> Consultada 22 de noviembre de 2015

<https://www.nzso.co.nz/about/meet-the-nzso/the-orchestra/percussion/> consultado el 3 de diciembre 2015

<http://www.polyphonies.eu/lemensuel/Concerto-pour-piano-et-orchestre.html> consultado el 8 de marzo de 2016.

Sean, M. (Entrevistador) y Queen, J. (Entrevistado). (13 de Enero de 2015). "Jeff Queen" [TheBlackPage.Net]. Consulta el 24 septiembre de 2015.

Recuperado de <http://www.theblackpage.net/interviews/jeff-queen>

Vanmaeckelberghe, G. (Entrevistador) y Queen, J. (Entrevistado). (28 de abril de 2013). "Keep after whatever inspires you". *Drum Corps Europe*. Evergem, Bélgica. Consulta el 24 septiembre de 2015.

Bibliografía complementaria

Affanni, T. A. F. (2014). Música y política en el surgimiento de la Bossa Nova. *PER MUSI: Revista Académica de Música*, 29.

Aguilar, O. (2006). *Opción de Tesis: Notas al programa*. (Tesis de licenciatura) Escuela Nacional de Música Universidad Nacional Autónoma de México.

Ahdab, M. (2012). *Marimba Concerto # 1 For Marimba and Strings*, SACEM.

Cabral, S. (1997). *Antônio Carlos Jobim: uma biografia*. Lumiar Editora.

de Mello, Z. H. (2003). *A era dos festivais: uma parábola*. Editora 34.

Friedman, D. (1973). *Vibraphone technique: dampening and pedaling*. Berklee Press Publications.

Hampton, L. (1939). *Method for Vibraharp, Xylophone and Marimba*. David Gornston (Ed.), New York: Robbins Music Corporation.

Matossian, N. (1986). *Xenakis*. London: Kahn & Averill.

Anexos

I

Síntesis para el Programa de Mano

FACULTAD DE MÚSICA DE LA UNAM

EXAMEN PROFESIONAL DE

RAFAEL ALMARAZ PÉREZ

PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADO EN MUSICA INSTRUMENTISTA
-PERCUSIONES-



SALÓN DE PERCUSIONES PLANTA BAJA
EXAMEN TEORICO: LUNES 30 DE MAYO, 2016
10:00 HORAS

SALA XOCHIPILLI
EXAMEN PÚBLICO: DOMINGO 5 DE JUNIO, 2016
17:00 HORAS

SINODALES

MTRA. GABRIELA DOLORES JIMÉNEZ LARA

PRESIDENTE

DR. JULIO VIGUERAS ÁLVAREZ

SECRETARIO

MTRO. FRANCISCO SÁNCHEZ CORTÉS

VOCAL

MTRA. MARÍA CONCEPCIÓN MÓRAN MARTÍNEZ

SUPLENTE

MTRO. LUIS GONZAGA PASTOR FARILL

SUPLENTE

OPCIÓN DE TITULACIÓN

“NOTAS AL PROGRAMA”

Examen Público

Programa

Tribute (2004)

Solo para dos tambores

Jeffrey Allen Queen

(n. 1975)

Duración aproximada 7´

Rebonds A y B (1987-1989)

Solo Multipercusión

Iannis Xenakis

(1922-2001)

Duración aproximada 12´

Bailarines: Carmen Ruíz y Erik Zaragoza

Planet Damnation (2007) *

Versión Solo con Audio Digital.

John Psathas

(n.1966)

Duración aproximada 10´30"

Chega de saudade / No more Blues (1971)

Vibráfono solo. Transcripción (1989)

Antonio Carlos Jobim

(1927-1994)

Arreglo Gary Burton
Transcripción Errol Rackipov
Duración aproximada 6´

Piano: Cynthia Ramírez, Contrabajo: Saturnino García

Percusiones: Juan Carlos Álvarez, Jorge Galindo, Sergio Velázquez, David Vázquez.

Intermedio

Concerto # 1 for Marimba and Strings (2012)*

Mona A. Ahdab

(n.1966)

Duración aproximada 20´30"

- I. Moderato*
- II. Andante*
- II. Allegro*

Orquesta Filarmónica de Acapulco
Director: Mtro. Eduardo Álvarez

*Estreno en México

Duración total aproximada 56´.

“Tribute” (2004)

“*Todo está escrito*” es la respuesta a la pregunta que algunos se hacen después de observar este solo por primera vez. La obra es original para dos tambores de marcha, se crea para participar en la competencia organizada por la *Drum Corp International (DCI)*, en su categoría de tambor solo en el año de 1994.

Se divide internamente en cinco partes donde incluye rudimentos fundamentales así como rudimentos híbridos, diferentes tipos de roll, la técnica Moller, la técnica *Backstick*, las dos sujeciones de baquetas, Contemporánea y Tradicional, mostrando la destreza del ejecutante.

Queen utiliza tres motivos rítmicos a lo largo de la obra, el primero nace del estudio #3 del libro *Portraits in Rhythm* de A. Cirone, el segundo es el ostinato del Bolero de Ravel y el tercer motivo es el primer compás de la clave cubana 3:2.

Queen habla acerca de la Obra:

“Quería hacer algo que nadie había hecho antes, o algo que no había visto. Es difícil en percusión porque todo es un híbrido de algo más. Nunca había visto antes a nadie tocar en dos tambores y no había visto a nadie tocar lentamente en su solo. También quería usar los sonidos de los parches Mylar y Kevlar”.

La primera versión impresa aparece en 2001, en el libro *Violent Ice Cream*. Con una versión mejorada, más extensa y con una revisión exhaustiva se publica nuevamente en el año 2004 en el libro *“The Next Level”*. La obra es dedicada a su padre y a las personas con las que mantuvo contacto en las Bandas de Marcha.

Jeffrey Allen Queen (n. 1975)

Comenzó a tocar percusión a los diez años, su sueño en esos momentos era el ser un baterista de rock, su banda favorita era Journey por lo que le fascinaba cómo tocaba el baterista Steve Smith, finalmente sus padres lo inscriben a clases de batería.

Queen habla de su acercamiento a la Banda de Marcha:

“Fui a una prueba para la banda de marcha, gracias a un amigo, ahí observé al profesor tocar y me enamoré, pensé: eso está bien, yo quiero hacerlo. Cambió mi sueño de ser un baterista de rock, me había mudado a un espacio más pequeño, no podía practicar batería tanto como antes, eso provocó que me concentrara más en la Banda de Marcha.”

Estos acontecimientos lo motivan a dedicarse formalmente a la percusión y se integra a las secciones de percusiones del “Caton Blue Coats”, “Velvet Knights”, “Santa Clara Vanguard” y a los “*Blue Knights*”, con esta última agrupación fue campeón del concurso individual de tambor de marcha que realiza la *DCI* en los años 1994 y 1995, también campeón del concurso que organiza el *PASIC*. Fue miembro y fundador del grupo “*BLAST*” del año 1999 al 2003. En el año 2003 publicó el libro “*The Next Level*” y un DVD instructivo, titulado “*Playing with Sticks*”. Otras obras que tiene para tambor son: “*Tax Time*”, “*Tat Dugga Da Kaa*”, “*Modulations*”, entre otras.

Rebonds A y B (1987-1989).

“Rebotes” es su traducción al español, se divide en dos partes o movimientos que se titulan A y B, pueden ser interpretados en cualquier orden dependiendo del gusto del intérprete, los movimientos deben ejecutarse sin pausa entre ellos. El movimiento “A” usa siete membranas, es muy cromático, se puede notar que va de lo simple a lo complejo, como el nacer de un río que se dirige al inmenso mar. El movimiento “B” utiliza cinco membranas y cinco bloques de madera, este movimiento mantiene energía desde el inicio, el diálogo se presenta entre las membranas y las maderas hasta llegar a fusionarse al final de la obra.

Harley nos menciona acerca de la obra:

“Rebonds fue escrita para Sylvio Gualda, su intérprete favorito para los trabajos de percusión sola, la premier se realizó en Julio de 1988 en Villa Medici en Roma, Italia”.

Para la composición de Rebonds se utiliza la sección áurea, también conocida como “Divina Proporción”. Un ejemplo de este sistema lo podemos observar en el juego de muñecas rusas llamado Matrioska, icono de la cultura rusa. Le Corbusier, un destacado arquitecto, usaba la sección áurea sólo que le cambió el nombre por *Modulor*, su sección áurea o Modulor, generaba los números 480 y 960, números que Xenakis emplea en “Rebonds”.

Iannis Xenakis (1922- 2001).

Nace dentro de una familia griega en Braila Rumania, Xenakis menciona sus primeros acercamientos a la música.

“He sentido por la música una fascinación tal que, desde el día en que mi madre me dio una flauta de niño, nunca me ha abandonado. Ella empezó a tocar y yo quedé petrificado. Más tarde, escuché la radio. Nosotros vivíamos entonces en Rumania y podíamos captar la emisora de Katowice, en Polonia, que emitía mucha música: clásica, popular, religiosa, católica y ortodoxa”.

En el año 1941 se une a la resistencia griega, a finales del año 1944 recibe una ráfaga en la cara, pierde su ojo izquierdo y parte de su rostro queda desfigurado. Es condenado a muerte bajo el cargo de terrorismo político, se dirige a París donde labora como arquitecto, en este periodo realiza dos obras arquitectónicas importantes el convento de “*Sainete-Marie-de-la-Tourette*” y el pabellón Philips.

Retoma la música, estudiando composición con Oliver Messiaen. compone diversas obras donde la percusión juega un papel importante, entre ellas sus dos solos *Psappha* y *Rebonds A y B*, algunas obras para ensamble de percusiones son: *Persephassa*, *Pléiades*, *Okho*, *Zythos*, por mencionar algunas. En 1997 compone *O-Mega* para solo de Percusión con ensamble de trece instrumentistas, su último trabajo donde la percusión juega un papel solista, este trabajo nace por encargo de la percussionista Evelyn Glennie.

Muere el 4 de febrero de 2001 en París, Francia.

“Planet Damnation” (2007). Versión Solo con Audio Digital.

Es una obra original para cinco timbales y Orquesta Sinfónica, en esta edición de la obra, Psathas decide prepararla para permitir una actuación para timbal solo y pista de acompañamiento, para lo cual realiza la compilación MIDI de la partitura orquestal elaborando un trabajo secuenciado profesionalmente. La inspiración de Psathas para la composición de Planet Damnation se basó en un pasaje del libro de Robert Fisk titulado The Great War for Civilisation (La Gran Guerra por la Civilización).

Esta obra fue compuesta en el año 2007, nace de una comisión de la Orquesta Sinfónica de Nueva Zelanda y está dedicada a su timbalista principal Laurence Reese, quien estrenó la obra el 19 de octubre de 2007 en Wellington, Nueva Zelanda, bajo la dirección del maestro holandés Edo de Waart.

El compositor comenta en las notas introductoras de la obra:

“Escribir para los timbales en un papel de solista, hizo posible la creación de una pieza dinámica y llena de energía. Después de todo, el timbal es uno de los pocos instrumentos que no está en peligro de ser ahogado por la orquesta, por lo tanto, aunque el trabajo es corto, es muy intenso gran parte del tiempo. Tenía ganas de crear algo grande fuerte, casi abrumador”.

John Psathas (n. 1966).

Su nombre se hizo conocido internacionalmente en el año de 1991 con la obra “Matre’s Dance”, un dúo para percusión y piano, este trabajo y la obra “Drum Dances” se han convertido en repertorio estándar de percusionistas de todo el mundo. Su tipo de composición es ecléctica, mezclando diversos estilos como el rock, el jazz y la música tradicional griega.

Psathas empezó a recibir encargos de composiciones musicales alrededor del mundo, obras para orquesta o instrumentos solo, dúos, música de cámara, conciertos para diversos instrumentos, siendo interpretado por músicos de alto perfil. Su logro más notable en el campo de la música ha sido escribir gran parte de la música ceremonial para la apertura y clausura de los Juegos Olímpicos de Atenas 2004. Es ampliamente considerado como uno de los compositores vivos más importantes de la diáspora griega.

“Chega de Saudade” solo de vibráfono (1971).

Chega de Saudade originalmente es una hermosa canción creada en el año 1957, la traducción sería “Basta de Nostalgia” aunque no hay una traducción precisa para la palabra Saudade. Fue grabada por primera vez en abril de 1958, es el primer tema del disco LP que se titula “Cancao do Amor Demais”, que interpreta la cantante Elizabeth Cardozo. Carlos Jobim es el creador de la música, la melodía, la armonía y los arreglos musicales, Vinicius de Moraes es el poeta que da palabras a tan bella melodía. En agosto de 1958, Joao Gilberto Prado graba su disco al que titula “Chega de Saudade”. El disco incorporaría ciertas características musicales, por lo que Chega de Saudade queda registrada por algunos críticos de música como la primera canción con el ritmo de la Bossa Nova.

Gary Burton, en el año 1966 en su disco “Time Machine”, presenta su primer arreglo

de Chega de Saudade. En el año de 1968 es nombrado el Jazzman del Año, por la revista Downbeat, el músico más joven en recibir ese galardón. Siempre mostró inclinación hacia la experimentación con diversos géneros de música popular.

En el año 1971 graba un disco llamado "Alone At Last" donde incluye su nuevo arreglo de Chega de Saudade, este álbum fue seleccionado y premiado con un Grammy por la mejor interpretación de Jazz Solista. En el año 1989 Errol Rackipov realiza la transcripción de la versión de 1971 y actualmente se comercializa a través de su propia editorial ErrolRackipovPublications.com. Esta magnífica obra es digna representante de la música que existe para vibráfono, en el género del Jazz.

Concerto # 1 for Marimba and Strings.

Se compone en el año de 2012, en palabras de la compositora:

"He compuesto este concierto en tres fases porque tenía que adaptarme a la personalidad y al nivel de la solista Karen Takaguchi, para quien este concierto fue escrito. La solista ganó el concurso « New Tenuto » en Bélgica, en consecuencia me encargaron la composición de este concierto. Todo el proceso de trabajo necesitó unos nueve meses."

El concierto consta de tres movimientos, I.Moderato, II.Andante y III.Allegro, se estrena en Mayo de 2013 bajo la dirección de Walter Proost, en Bélgica.

Mona A. Ahdab describe su criterio al componer:

"Lo importante para mí es seguir siendo fiel a mi inspiración. Pienso que la cuestión no está tanto en el deseo de transmitir, sino más bien en el deseo de ser sincera conmigo misma y atreverme a compartir mis creaciones de manera libre. Lo más importante en la creación es permanecer libre y dejar la inspiración venir naturalmente de donde tenga que venir."

(.....)"El tercer movimiento del concierto para marimba, el tema me lo inspiró la vista de mi perro que cazaba a una mosca. Pienso que todo en la vida puede ser una fuente de inspiración".

Escuchar este concierto es una magnífica oportunidad de apreciar una combinación cultural de oriente y occidente.

Mona A. Ahdab (n. 1966).

Nace en Líbano, envuelta en una familia de amantes de la música, empieza a tocar el piano a la edad de tres años. Inicia sus estudios musicales formalmente en el "Conservatorio de Neuilly" en Francia, y luego en el "Conservatorio Rachmaninov" en París, donde desarrolló sus habilidades de piano y descubre una nueva pasión por componer música con Alina Pavalache.

"(.....) Me fui de mi país muy joven y crecí en París (Francia). Después, he vivido en muchos países, y por ello mi manera de escribir integra diferentes culturas, pienso que algunos temas o ritmos recuerdan la calidez y la fogosidad de la gente de mi país de origen."

"Mi inspiración depende de muchas cosas y puede venir de muchas fuentes... A veces, voy a caminar por el bosque. Y a veces, hay detalles de la vida que me inspiran automáticamente un tema. Puede ser un sonido, una palabra, una expresión del rostro, una emoción, un evento, un aroma o una fragancia..."

El director de Orquesta Walter Proost, se refiere a la Maestra Ahdab.

"Es un alivio llegar a conocer un compositor que escribe música en el estilo de los viejos maestros. (...)

Actualmente Ahdab trabaja en su segundo concierto para Marimba.

Agradecimientos

Excmo. Dr. Hicham Hamdan
Embajador de Líbano en México

Orquesta Filarmónica de Acapulco
Director General Mtro. Eduardo Álvarez

Personal Artístico

Violines Primeros

Larissa Fedorova
Carlos César Carmona
Larysa Zaimak
Sebastian García

Violines Segundos

Adriana Romero Huerta
Araksya Vardanyan
Jaqueline Castro

Violas

Elizabeth Ileeann
Luis Angel Chab

Violoncellos

Carlos A. Castillo
Enock Rodríguez

Contrabajos

Saturnino García

Personal Administrativo y Técnico

Relaciones Públicas

Lic. Ma. Fernanda Hernandez

Medios

Lic. Cristina Jiménez

Chofer

Miguel Angel Oviedo

