Conservatori Superior
de Música de les Illes Balears

LA MÚSICA CONTEMPORÁNEA EN LAS AULAS DE PERCUSIÓN DE LOS CONSERVATORIOS SUPERIORES DE ESPAÑA

TRABAJO FINAL DE ESTUDIOS

TÍTULO SUPERIOR DE MÚSICA

ESPECIALIDAD: PERCUSIÓN

NOMBRE: MARÍA ROJO VILLASUR

TUTOR: NOÈ RODRIGO GISBERT

CONVOCATORIA JULIO 2021

RESUMEN

Palabras clave: Percusión, Conservatorio Superior, Música Contemporánea, enseñanzas superiores, encuesta

Este trabajo trata de demostrar como en una gran parte de los Conservatorios Superiores de Música de España no está introducida la música contemporánea, y que por ello hay una falta de conocimiento en los alumnos que terminan sus estudios de música en la especialidad de percusión.

El trabajo se divide en varios apartados en los cuáles realizo una encuesta a varios alumnos de diferentes centros, con ello analizo cuál es el problema, lo comparo con mi propia experiencia y por último propongo diferentes soluciones.

ABSTRACT

Keywords: Percussion, Conservatory, Contemporary Music, higher education, survey.

This work tries to demonstrate how in a large part of the Higher Conservatories of Music in Spain contemporary music is not introduced, and that for this reason there is a lack of knowledge in the students who finish their music studies in the specialty of percussion.

The work is divided into several sections in the results I carry out a survey to several students from different centers, with this I analyze what the problem is, I compare it with my own experience and finally I propose different solutions.

ÍNDICE

1. Introducción ……6

2. ¿Qué es la música contemporánea? ……8

2.1. Diferentes definiciones ……8

2.2. Debate creado por el significado ……9

2.3. Definición a utilizar en este trabajo ……10

3. La falta de música contemporánea en las aulas de percusión de España ……11

3.1. Ejemplos de programación de recitales ……..13

3.2. Posibles soluciones ……16

3.2.1. Cambio en las programaciones didácticas …….. 16

3.2.2. Cursos específicos para profesorado y alumnado ……..23

4. Análisis de la música contemporánea. Análisis de ejemplos concretos ……25

4.1. Totem, Arnold Marinissen……25

4.2. Morning Dove Sonnet, Cristopher Deane…..……26

4.3. Homework, François Sarhan……..28

4.4. Pas de cinq, Mauricio Kagel……..30

5. Programación de mi recital ……33

5.1. Argumentos comparativos ……..34

5.2. La música contemporánea en el Conservatori Superior de les Illes Balears ……35

6. Resultados de las encuestas …….37

7. Conclusión ……40

8. Bibliografía ……42

9. Anexos …….43

9.1. Anexo I: Preguntas realizadas en la encuesta …….43

9.2. Anexo II: Partituras ……44

9.2.1. Mourning Dove Sonnet, Christopher Deane……46

9.2.2. Homework, François Sarhan……..49

9.2.3. Pas de Cinq, Mauricio Kagel…….59

Mi nombre es María Rojo y hace 14 años que estudio percusión en un conservatorio. Durante todo este tiempo he trabajado diferentes tipos de música, centrándome sobre todo en un repertorio más clásico, pero hasta que no accedí a las enseñanzas superiores en el Conservatori Superior de les Illes Balears, no se me dio a conocer la música contemporánea. Además, al hablar con otros compañeros con los que estudié o que conocí de otros centros pude comprobar que lo mío no era un caso aislado. Accedemos a los conservatorios superiores sin tener ningún conocimiento sobre este estilo.

Una vez que fui superando cursos, conociendo y trabajando más la música contemporánea me di cuenta de que en una gran parte de los conservatorios superiores de España, este tipo de música no está introducido, creando así un desconocimiento entre los alumnos, lo cual, en mi opinión, es una carencia en unos estudios superiores, sobre todo en una especialidad en la que gran parte del repertorio original para nuestro instrumento es de estilo contemporáneo.

El año pasado volví a Palencia, ciudad en la que comencé a estudiar percusión, para dar un recital en el cual toqué un repertorio contemporáneo. En ese momento me di cuenta de que nadie conocía ni comprendía las obras que interpreté. Este motivo fue el que me hizo tomar la decisión de realizar este trabajo.

La falta de acercamiento a este estilo musical puede deberse a la forma que tenemos de ver a la música contemporánea como algo “raro” o algo absurdo y sin sentido, cuando es un estilo de música más que tendría que estar integrado y que deberíamos conocer igual que otros. Muchas veces escuchamos a la gente decir que es un tipo de música que no les gusta, pero no podemos hablar de gustos cuando hablamos desde la ignorancia. Por ello, quiero que comprobemos que esta opinión se suele crear por la falta de conocimiento hacia este estilo musical.

Un grado superior de música clásica debería abarcar desde música barroca, clásica, romántica hasta música contemporánea, que no sabemos por qué, no se

introduce en la mayoría de conservatorios. Esto es una carencia muy importante, ya que, si queremos conseguir que los alumnos tengan una educación musical completa, deberíamos aportarles un gran abanico de posibilidades, sin descartar ninguna, para que cuando terminen su formación tengan la posibilidad de elegir en qué prefieren especializarse.

1. INTRODUCCIÓN

Por tanto, este trabajo tratará de demostrar la falta de música contemporánea en una gran parte de las aulas de percusión de España, siendo esto un problema para los alumnos que estudian en ellos por la falta de conocimiento que esto conlleva.

Lo primero que necesitamos para este trabajo será ver qué es la música contemporánea. Analizaremos su significado, viendo así qué se considera por este estilo de música y valorando si es más importante el tiempo en que se escribe o el estilo, y los problemas que eso conlleva. Además, lo compararemos con el concepto que yo tengo de música contemporánea, abriendo así un debate sobre cuál es realmente su significado.

La música contemporánea, a día de hoy, apenas está introducida en las aulas de percusión de los conservatorios superiores de España, provocando esto que una gran parte de los músicos no sepan enfrentarse después a este estilo de música simplemente por el hecho de no conocerlo.

Para demostrar esto, en este trabajo pretendo analizar el motivo del desconocimiento sobre este estilo de música, no sólo en los alumnos que no lo tienen en sus aulas, sino también en los profesores, que son los responsables de introducirlo en las programaciones y trabajarlo.

En concreto en la especialidad de percusión tenemos una serie de instrumentos muy actuales, como por ejemplo la marimba, el vibráfono o la multipercusión. Esto hace que tengamos una gran cantidad de repertorio contemporáneo original y muy actual para nuestros instrumentos. Además de esto, tenemos una gran cantidad de posibilidades para las que pueden escribir los compositores, ya que dentro de la percusión podemos encontrar una gran variedad de timbres, colores, sonidos, etc.

El objetivo principal de este trabajo es conseguir que los músicos, especialmente los percusionistas, sean conscientes de la importancia que tiene conocer todos los estilos de música para así poder enfrentarnos el día de mañana a todo tipo de

repertorio, ya sea en el ámbito de orquesta, en un grupo de cámara o como solista. Este trabajo puede ayudar tanto a alumnos como a profesores de diferentes centros a conocer diferente repertorio contemporáneo y saber cómo introducir este estilo en sus programaciones, y así poder acercarse más a esta música.

Para demostrar todo esto, compararemos las diferentes programaciones de los recitales de los últimos años en algunas de las aulas de percusión de los conservatorios superiores de España, además de lo que hayan tocado durante los cuatro años de grado, viendo así como en una gran parte de las aulas de percusión hay una carencia de música contemporánea. No queremos demostrar con esto que tenga que incluirse en las programaciones únicamente música contemporánea, si no que debería haber una mezcla de estilos.

Para realizar este trabajo veremos en primer lugar una serie de definiciones sobre el término "música contemporánea" y escogeremos una que será la que utilizaremos durante todo el trabajo. A continuación, realizaré un análisis sobre qué tipo de obras han tocado en recitales de diferentes conservatorios, viendo así el resultado final sobre el tipo de repertorio que se ha trabajado en los cuatro años de superior que han estudiado en sus respectivos centros. Tras este punto, veremos una serie de posibles soluciones a este problema, y seguido mi experiencia personal en el Conservatori Superior de les Illes Balears, y una serie de obras trabajadas en este centro. Realizaré también una serie de encuestas para poder ver qué tipo de trabajo se realiza en los diferentes conservatorios, y sobre qué estilos se hace más hincapié, además de la opinión personal de alumnos que están en 4º este año o que ya han terminado el grado superior en los últimos diez años. Por último, acabaremos con una conclusión para ver qué hemos sacado en claro sobre este trabajo.

2. ¿QUÉ ES LA MÚSICA CONTEMPORÁNEA?

Una de las primeras cuestiones que nos encontramos a la hora de enfrentar este trabajo es saber qué es la música contemporánea, ya que, como veremos a continuación, es un concepto al que se le pueden atribuir distintos significados porque puede entenderse de formas muy diferentes.

2.1. Diferentes definiciones

Según la RAE, el significado de "contemporáneo" es el siguiente: *perteneciente o relativo al tiempo o época en que se vive*[1]. Por tanto, según esto, la definición de música contemporánea debería ser aquella que se ha compuesto en el tiempo o época en la que se vive.

Investigando un poco más, encontré una definición en la enciclopedia de la música chilena, en la cual decía que la música contemporánea es "*música académica o docta creada después de 1945"*[2].

Otra de las definiciones que he podido encontrar ha sido la siguiente: *"La música clásica contemporánea es la que se ha creado a partir de la retirada del modernismo musical a mediados de los años setenta"*[3].

Además de esto, me gustaría mostrar algunas de las respuestas en la encuesta que realicé a diferentes percusionistas que terminan sus estudios en este curso 2020/2021, o que lo han hecho en los últimos diez años. Algunas de las respuestas que recibí a la pregunta "¿qué es para ti la música contemporánea?" fueron las siguientes:

"La evolución de la música clásica en la actualidad. La música de nuestro tiempo y de los compositores y artistas que vivimos en la actualidad, a partir del siglo XX."

---

[1] https://dle.rae.es/contempor%C3%A1neo

[2] http://www.musicapopular.cl/generos/musica-contemporanea/page/5/

[3] https://es.wikipedia.org/wiki/M%C3%BAsica_cl%C3%A1sica_contempor%C3%A1nea

"La música que se basa en salirse de lo 'canon' y diferenciarse de lo tradicional."

"Música escrita a partir del siglo XX."

"Para mí, la música contemporánea es la música que se crea y se estrena en nuestro tiempo. Sin embargo, las obras compuestas en nuestros días no tienen la obligación de ser contemporáneas en cuanto al estilo."

Esto nos plantea el siguiente debate: ¿deberíamos considerar la música contemporánea como una música compuesta en la actualidad y que, por tanto, pertenece al tiempo en que se vive, o deberíamos considerarla así por el estilo de música?

2.2. Debate creado por el significado

Si consideramos música contemporánea a la música por el momento en el que está escrito, es un tanto complicado decidir en qué momento una pieza es contemporánea o no. ¿Podríamos considerar como contemporánea una pieza escrita hace diez años?, ¿podemos considerar contemporánea una pieza escrita este mismo año, aunque sus armonías, ritmos o melodías sean de estilo clásico?

Este debate que se crea entorno a los términos que definen la música contemporánea es una de las cosas que me parecen muy interesantes sobre ella. El conocer diferentes opiniones o diferentes formas de ver un estilo musical, o intentar encontrar los límites de hasta dónde algo es contemporáneo o no, es uno de los motivos de peso que me llevan a querer investigar y hacer llegar este trabajo a más personas que no hayan tenido aún la oportunidad o la curiosidad de adentrarse en este mundo por ellos mismos.

Uno de los límites temporales que utilizan ciertas personas para encasillar la música contemporánea es el principio del siglo XX. El simple hecho de querer definir la música contemporánea por el tiempo en el que se ha escrito, nos lleva ya al problema de definir cuándo comienza esta época y cuándo termina. Si

pusiéramos el límite temporal en el comienzo del siglo XX, como hemos dicho antes, englobaríamos diferentes estilos de música dentro de la contemporánea como lo son el modernismo, el dodecafonismo o el serialismo, entre otros.

Por tanto, ¿podríamos considerar como contemporánea una obra como *Pedro y el lobo?* En este caso, estamos ante un ejemplo de obra compuesta en el siglo XX, que en un principio nadie consideraría ahora mismo como contemporánea, ya que por sus armonías, ritmos o timbres nos suena a una obra de repertorio clásico. Por tanto, no podemos englobar a toda la música compuesta a partir del siglo XX como contemporánea.

En mi opinión, la música contemporánea es una continuación de todas estas vanguardias citadas anteriormente, a las que, sumándole ahora nuevas capacidades como lo son las posibilidades de los instrumentos, técnicas, timbres, ritmos o armonías, han dado lugar a un nuevo estilo musical. Además, hay que tener en cuenta el avance de la tecnología, que ha permitido la creación de un gran número de obras nuevas y de un estilo que no se había conocido hasta ahora.

2.3. Definición a utilizar en este trabajo

En mi opinión, debemos tratar a la música como contemporánea por su estilo y no por el momento en el que se escribió, y por ello es el significado que le daremos durante todo el trabajo, centrándonos siempre en un estilo contemporáneo dentro de la música clásica. Esto quiere decir que podemos componer una obra este año y que su estilo sea clásico y, por tanto, no lo englobaríamos dentro de la música contemporánea.

En algunas de las respuestas de la encuesta que he realizado, he podido ver cómo muchos alumnos de otros centros superiores han interpretado obras compuestas en los últimos años y, aun así, ellos mismos consideraban que no conocían la música contemporánea y que no la habían trabajado en sus centros de estudios superiores. Esto me haría reafirmar mi opinión sobre tratar a la música contemporánea como un estilo.

3. LA FALTA DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA EN LAS AULAS DE PERCUSIÓN DE ESPAÑA

Por consiguiente, procedo a tratar el tema principal del trabajo: la falta de música contemporánea en las aulas de percusión de España.

Uno de los primeros obstáculos que tuve al realizar este trabajo, fue a la hora de buscar una programación o ley que obligara a los centros educativos a introducir este estilo musical en las programaciones del alumnado. Buscando en las páginas oficiales de diferentes conservatorios superiores no fui capaz de encontrar ningún punto en el cuál se especificara claramente que tanto alumnos como profesores deben profundizar en la música contemporánea.

En el BOIB he podido encontrar una serie de puntos en los cuáles se da a entender el hecho de que un alumno debe terminar su grado superior con un mínimo conocimiento en todos los estilos musicales. En el apartado de competencias generales podemos encontrar lo siguiente: *Estar familiarizado con un repertorio amplio y actualizado, centrado en su especialidad pero abierto a otras tradiciones. Reconocer los rasgos estilísticos que caracterizan a dicho repertorio y poder describirlos de forma clara y completa.*

Si seguimos leyendo, en el apartado Competencias específicas del Título de Graduado o Graduada en Música en la especialidad de Interpretación nos encontramos con los siguientes puntos: *Interpretar el repertorio significativo de su especialidad tratando de manera adecuada los aspectos que lo identifican en su diversidad estilística.*

Expresarse musicalmente con su Instrumento/Voz de manera fundamentada en el conocimiento y dominio en la técnica instrumental y corporal, así como en las características acústicas, organológicas y en las variantes estilísticas.[4]

[4] Real Decreto 631/2010, de 14 de mayo, por el que se regula el contenido básico de las enseñanzas artísticas superiores de Grado en Música establecidas en la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación.

Esto demuestra que el problema no viene solo de las aulas de percusión, si no que desde las programaciones e incluso desde la propia ley, no hay una referencia clara al trabajo, conocimiento y dominio al finalizar los estudios de la música contemporánea.

Por otro lado, para obtener una información más cercana, me he visto en la necesidad de realizar una serie de preguntas a los alumnos de percusión de otros centros superiores de España. Una de las preguntas que formulé fue la siguiente: *¿Consideras que has trabajado lo suficiente este estilo de música? Si la respuesta es no, especifica por qué.*

Tal y como yo pensaba, la mayor parte de las respuestas fueron que no. Además, el mayor número de personas que consideraba que sí que habían trabajado este estilo eran personas que han realizado sus estudios en el Conservatori Superior de les Illes Balears.

Pero, ¿por qué consideran los alumnos que no han trabajado lo suficiente este estilo musical?, ¿cuál es el problema que encuentran para no poder trabajarlo en sus centros educativos? Estas fueron algunas de sus respuestas[5]:

"Porque en el conservatorio se han centrado en el estilo clásico."

"No. El profesorado no llega a estar cualificado adecuadamente para este tipo de obras, sin embargo sí que dan la posibilidad al alumnado de trabajar este repertorio."

"Podría haber incidido más en su correcta interpretación dentro del estilo."

"No porque el conservatorio se centra más en la música clásica en general."

Tras obtener esta información, me planteo que uno de los problemas pueda ser que desde el propio centro no se les dé la opción de conocer a fondo este estilo. Al parecer, el profesorado de su especialidad no está lo suficientemente preparado para afrontar un repertorio de estas características, lo que hace que no

[5] Encuesta realizada a alumnos de diferentes conservatorios superiores de España que terminan sus estudios este año, o que lo han hecho en los últimos 10 años.

puedan aportar información sobre ello a sus alumnos y estos terminen sus estudios superiores sin haber profundizado lo suficiente en obras contemporáneas.

3.1. Ejemplos de programación de recitales según diferentes centros españoles

Para poder argumentar lo anteriormente dicho, me gustaría poner el ejemplo de algunas de las programaciones de recitales de final de carrera de algunos de los alumnos que respondieron a la encuesta. He elegido la programación de sus recitales ya que considero que es el reflejo del trabajo realizado durante los cuatro años de estudios superiores.

Comenzaré con el ejemplo de la programación de un recital programado para este año en el Conservatorio Superior de Música de Vigo. Este es un ejemplo de un alumno que consideraba que no había trabajado lo suficiente el estilo contemporáneo:

Konzert für Pauken und Orchester (1954), Werner Thärichen (1921-2008)

Obra para timbales y orquesta, está dividida en tres movimientos (rápido, lento y rápido). Se puede interpretar con cuatro timbales, aunque por comodidad, resulta más fácil con cinco. La orquestación es tonal en todo momento, y no se aprecian armonías disonantes ni técnicas extendidas a lo largo de la obra.

Reminiscencias (2019), Oscar Martín (1989)

Compuesta para saxofón, set de multipercusión y electrónica. La obra tiene la estructura de concierto clásico, y consta de una serie de células que van evolucionando y transformándose, generando así diferentes frases y secciones.

Cinq pièces breves (1964), Jacques Delecluse (1933-2015)

Está dividida en cinco movimientos, el primero para instrumentos de la familia de pequeña percusión, el segundo para caja, el tercero para instrumentos de láminas, el cuarto para multipercusión y el quinto para timbales. Con esto hace un recorrido por los diferentes instrumentos de percusión, trabajando un aspecto orquestal en su mayor parte, haciendo así que el intérprete demuestre un gran control de todos los instrumentos. Esto hace que sea una de las obras más comunes en las pruebas para diferentes orquestas.

An Hour of Change, Shaun Tilburg

Para caja acompañada de un objeto metálico y electrónica, compuesta por Shaun Tilburg. La electrónica utilizada en esta obra, es un audio en el cual se recita una especie de discurso en inglés, en ocasiones acompañado de sonidos o ritmos. Respecto al papel de la caja, en muchas ocasiones trata de imitar al audio. Además utiliza tanto escobillas como baquetas de caja, consiguiendo así diferentes tipos de sonoridades y timbres. Destaca también el uso de la pieza metálica únicamente en las partes más rítmicas de la obra.

El siguiente ejemplo es el de un alumno del Conservatorio Superior de Música de Málaga. Considera que no ha podido trabajar la música contemporánea porque en su conservatorio se han centrado en el estilo clásico.

Prometheus Rapture (2009), Sean Beeson

Obra para caja y piano acompañante. Basada en una historia de la mitología griega, en la cual Prometheus roba fuego a Zeus para entregárselo a los mortales para su propio uso. Esto provoca el enfado de este último, que castiga eternamente a Prometheus. Cada movimiento recibe un nombre describiendo los

acontecimientos de este mito, lo que hace que la obra sea muy descriptiva en todo momento, reforzada la parte de la caja por la del piano, que realiza un acompañamiento muy rítmico en los movimientos más agresivos, y más melódico en los movimientos tranquilos y lentos.

En uno de los momentos de la obra, el piano desaparece dando paso a una cadencia de la caja, en la cual el intérprete experimenta con diferentes sonidos tanto del propio instrumento, como de sus baquetas durante unos minutos.

Double Concerto (2012), Emmanuel Séjourné (1961)

Concierto para marimba, vibráfono y orquesta. La parte solista tiene que ser interpretada por dos percusionistas, uno en el vibráfono y otro en la marimba. Consta de tres movimientos, el primero rápido, el segundo lento y el tercero rápido. En el primer movimiento, el papel de la orquesta dobla el papel de los solistas en muchas ocasiones. Por otro lado, en el segundo movimiento, la orquesta pasa a estar en un segundo plano, teniendo así mucho más protagonismo tanto la marimba como el vibráfono. Por último, en el tercer movimiento, el estilo vuelve a ser muy parecido al primero, contando de nuevo con más importancia en el papel de la orquesta. Durante todo el concierto podemos apreciar en ocasiones una mezcla de diferentes estilos musicales, como armonías de jazz o ritmos latinos.

Vibrasons, Didier Benetti

Compuesta en 2002 por Didier Benetti. Es un solo para vibráfono, en el cual podemos escuchar un tipo de música que recuerda al jazz, ya que a este compositor le caracteriza la fusión de estilos en sus trabajos musicales. Respecto a la técnica, no encontramos que se utilice ninguna serie de técnicas extendidas. Musicalmente la obra está formada en su mayor parte por una melodía que lleva la mano derecha, con un acompañamiento en la mano izquierda.

Por último, veremos un ejemplo más del Conservatorio Superior de Música Manuel Massotti Littel, Murcia:

Ilijas (1995), Nebojsa Zivkovic (1962)

Es un solo de marimba. La obra está formada por diferentes melodías sacadas del folclore de Europa del este, que están siempre acompañadas por ritmos más estáticos en la mano izquierda.

Claire de Lune , Claude Debussy (1862-1918)

Arreglo para percusión de la famosa obra para piano de Claude Debussy.

3.2. Posibles soluciones

Una vez encontradas las deficiencias por las cuales los alumnos consideran que no han trabajado lo suficiente obras contemporáneas, voy a proceder a ofrecer una serie de posibles soluciones.

Estas son una serie de alternativas que al introducirse en los centros podrían ayudar al alumnado al terminar su carrera, en su vida profesional, a afrontar sin tantas dificultades una serie de repertorio más contemporáneo.

3.2.1 Cambio en las programaciones didácticas e incorporación de repertorio de este estilo

Uno de los principales cambios que debería realizarse para poder introducir la música contemporánea en las aulas es ampliar la programación de la asignatura de percusión e ir incluyendo obras de nueva creación paulatinamente, según sus dificultades técnicas y musicales. Esto haría que, al llegar a cuarto, el alumno tendría mucho más dominio en obras de este estilo y se encontraría con un abanico mucho más amplio de posibilidades tanto técnicas como musicales.

Investigando sobre diferentes programaciones de conservatorios españoles, he podido encontrar la programación del Conservatorio Profesional de Música Manuel Carra, Málaga[6], en la cual ya se incluye en el punto *2.2. Objetivos específicos de las enseñanzas profesionales de música* lo siguiente: *k) Interpretar, individualmente o dentro de la agrupación correspondiente, obras escritas en todos los lenguajes musicales, profundizando en el conocimiento de los diferentes estilos y épocas, así como en los recursos interpretativos de cada uno de ellos*. Además, en el punto *2.3. Objetivos generales de las enseñanzas profesionales de percusión*, nos encontramos con lo siguiente: *17. Desarrollar la capacidad de conjunción y de sentido armónico, mediante la realización de un repertorio, que abarque las diversas épocas y estilos, dentro de una dificultad adecuada a cada nivel.*

Considero que sería recomendable encontrar esto en todas las programaciones de los conservatorios profesionales, ya que así se podría introducir paulatinamente este estilo de música para poder acceder ya a los centros superiores con un mínimo conocimiento sobre cómo tratar este tipo de repertorio.

En este momento, algunas de los programaciones que nos podemos encontrar en la asignatura de percusión de algunos de los conservatorios superiores no contienen obras que trabajen el repertorio contemporáneo. Como ejemplo, adjunto la programación de los cuatro años de percusión de algunos alumnos de percusión del Conservatorio Superior de Música de Málaga[7]:

1º GRADO SUPERIOR	
MARIMBA	- Valencia, Ney Rosauro - Valencia, Ney Rosauro

[6] http://www.conservatoriomanuelcarra.es/programaciones/metal/percusion.pdf
[7] Información sacada de la encuesta realizada a alumnos de diferentes conservatorios superiores de España

	- Valencia, Ney Rosauro
MULTIPERCUSIÓN	- Amor a la Historia, David Finkelstein - Amor a la Historia, David Finkelstein - Amor a la Historia, David Finkelstein
VIBRÁFONO	- Blues for Gilbert, Mark Glentworth - Blues for Gilbert, Mark Glentworth - Blues for Gilbert, Mark Glentworth
2º GRADO SUPERIOR	
MARIMBA	- Virginia Tate, Paul Smadbeck - Virginia Tate, Paul Smadbeck - Virginia Tate, Paul Smadbeck
MULTIPERCUSIÓN	- Dualites, Aiko Miyamoto - Dualites, Aiko Miyamoto - Dualites, Aiko Miyamoto
VIBRÁFONO	- Pour Claude, La Belle Vie, Franck Tortiller - Pour Claude, La Belle Vie, Franck Tortiller - Pour Claude, La Belle Vie, Franck Tortiller
3º GRADO SUPERIOR	
MARIMBA	- Two Movements for Marimba, Toshimitsu Tanaka - Dos Danzas Mexicanas, Gordon Stout - Flying, Chin Cheng Lin
MULTIPERCUSIÓN	- Inspiraciones Diabólicas, Rick Tagawa - Inspiraciones Diabólicas, Rick Tagawa - Rebonds B, Iannis Xenakis

VIBRÁFONO	- Voyage, Gerard Lecointe - Por qué Lamentarnos, Francisco Fernández
4º GRADO SUPERIOR	
MARIMBA	- Torse III, Akira Miyoshi - Concierto Doble para Marimba y Vibráfono, Emmanuel Séjourné - Sugaria, Eric Sammut
MULTIPERCUSIÓN	- Rebonds, Iannis Xenakis - Rebonds, Iannis Xenakis - Nian 2, Pius Cheung
VIBRÁFONO	- Concierto Doble para Marimba y Vibráfono, Emmanuel Séjourné - Vibrasons, Didier Benetti - Piazonore, Alexej Gerassimez

Alumno 1 Alumno 2 Alumno 3

En el ejemplo que acabamos de ver, están incluidas tres programaciones de tres alumnos diferentes del Conservatorio Superior de Música de Málaga. Como se puede comprobar, en los dos primeros cursos han trabajado exactamente el mismo repertorio, y en tercero y cuarto, se repiten algunas de las obras entre ellos. Considero que esto es un problema más para el aprendizaje de los alumnos, en primer lugar, porque no todos los alumnos tienen los mismos problemas, tanto técnicos como interpretativos, por lo tanto, no todos necesitan trabajar las mismas obras. Y, en segundo lugar, porque al trabajar todos el mismo repertorio, no tienen la oportunidad de conocer obras diferentes que estén trabajando sus compañeros, y por tanto es más difícil que amplíen sus conocimientos.

Para una programación más completa sería apropiado introducir una lista con una serie de obras recomendadas a trabajar en cada curso. A continuación adjunto una tabla como ejemplo:

1º GRADO SUPERIOR	
MARIMBA	- Movimientos de una suite de Bach - Two Movements for Marimba, Toshimitsu Tanaka - Rotations, Eric Sammut - The Art of Thangka, Emiko Uchiyama - Suite N2, Takayoshi Yoshioka
MULTIPERCUSIÓN	- Side by Side, Michio Kitazume - Sen VI, Toshio Hosokawa - To the Earth, Frederic Rzewski - The King of Denmark, Morton Feldman
VIBRÁFONO	- 6 Etudes pour Vibraphone, Gérard Pérotin - Waltz, Larry Spivack - 18 Etudes progressives for Keyboard percussion, Drouet - Blues for Gilbert, Mark Glentworth

2º GRADO SUPERIOR	
MARIMBA	- Movimientos de una suite de Bach - Dances of Earth and Fire, Peter Klatzow - Torse, Akira Miyoshi - Concierto marimba y vibráfono, Darius Milhaud
MULTIPERCUSIÓN	- Silence Must Be, Thierry De Mey - Monodrame I, Yoshihisa Taira

	- Ceci n'est Pas une Balle, Compagnie Kahlua - She Who Sleeps With a Small Blanket , K.Volans
VIBRÁFONO	-18 Etudes progressives for Keyboard percussion, Drouet - Vibrasons, Didier Benetti - Mourning Dove Sonnet, Cristopher Deane - Vibraelufa, Stockhausen
3º GRADO SUPERIOR	
MARIMBA	- Movimientos de una suite de Bach - Totem I y II, Arnold Marinissen - Fertility Rites, Christos Hatzis - Reflections on the Nature of Water, Jacob Druckman - Marimba Spiritual, Minoru Miki
MULTIPERCUSIÓN	- Rebonds A o B, Iannis Xenakis - ¿Corporel, Vinko Globokar - Tactus, Polo Vallejo - Homework, François Sarhan
VIBRÁFONO	- Reflet, Carlos Roqué - Phenix, François-Bernard Mâche
4º GRADO SUPERIOR	
MARIMBA	- Movimientos de una suite de Bach - Merlin, Andrew Thomas - Mani.Matta, Pierluigi Billone - Khan Variations, Alejandro Viñao - Wooden, Silvia Borzelli

	- One Study & One Summary, John Psathas
MULTIPERCUSIÓN	- Blacksnowfalls, Wojtek Blecharz - Assonance VII, Michael Jarrel - Aphasia, Mark Applebaum - Psappha, Iannis Xenakis
VIBRÁFONO	- Schwarze Wolken, Edisson Denissow - En Rythmoi, Octavi Rumbau - Loops II, Philippe Hurel

En la tabla que acabamos de ver, podemos observar cómo se va introduciendo la música contemporánea paulatinamente en la programación del alumno, de manera que este pueda ir conociendo y asimilando este nuevo estilo.

En el apartado de marimba, propongo introducir en primero obras que abarquen aspectos más técnicos como puede ser *Rotations*. A medida que avanzan los cursos, el alumno puede interpretar obras en las que se incida más en su interpretación musical, como pueden ser *Fertility Rites* o *Merlin*. Además de esto, considero recomendable trabajar en cada curso algunos movimientos de las suites de Bach, ya que, en mi opinión, una buena programación consta de la mezcla de varios estilos diferentes, y en este caso, el trabajo de Bach puede aportar al alumno diferentes conocimientos sobre cómo trabajar e interpretar obras de un estilo diferente, ya que no existe repertorio original barroco para nuestro instrumento, y esto nos daría la oportunidad de poder trabajar diferentes aspectos en los que no profundizamos tanto en la música contemporánea.

Respecto a lo referente a multipercusión, considero que hay diferentes formas de hacer que el alumno se familiarice poco a poco con el estilo contemporáneo. Por esto, las obras elegidas contienen diferentes aspectos a trabajar. En primer lugar, *Side by Side* es una obra que requiere un trabajo técnico en su mayor parte, y es una buena obra para que el alumno pueda trabajar las carencias con las que haya

accedido al conservatorio superior. La siguiente obra, *Sen VI*, es un estilo de obra que tiene un componente muy importante: la actitud corporal, uno de los medios principales que tenemos como músicos, y sobre todo como percusionistas, para dar mayor expresividad a una obra. Todo esto, permite al alumno trabajar la interpretación corporal. Además cuenta con un set de instrumentos de percusión pequeño, lo cual puede resultar fácil para que el alumno comience a trabajar estas obras. En tercer lugar, propongo trabajar la obra *To the Earth*. Es una obra compuesta para macetas y voz. El intérprete recita un poema a la vez que toca, y esto puede hacer que el alumno comience a trabajar obras con un aspecto más teatral, además de utilizar un set con instrumentos que no son convencionales. Por último, la obra *The King of Denmark*, podría resultar útil para trabajar la creatividad del alumno, ya que es el ínterprete el que decide con qué instrumentos interpretar la obra. Esto haría que se trabajase una base de este estilo de música desde el primer curso, haciendo así que durante el resto de cursos el alumno pueda ampliar su repertorio llegando a tercero y pudiendo afrontar una serie de obras como son *¿Corporel* o *Psappha*.

Por último, en las competencias de vibráfono, en primero el trabajo a realizar, no se aleja mucho al que ya se ha hecho en el grado profesional, aunque ya voy introduciendo pequeños estudios de un estilo más contemporáneo. Durante el resto de cursos, el alumno puede introducir repertorio con electrónica, lo que le permitirá llegar a cuarto y poder interpretar una obra como *En Rythmoi* pudiendo afrontar sin demasiados problemas una obra que requiera tantas necesidades técnicas.

3.2.2 Cursos específicos para profesorado y alumnado

Otra de las propuestas para mejorar el trabajo sobre este estilo de música en los centros superiores, es la de proporcionar desde el propio conservatorio una formación para ambas partes, pero en especial para los docentes. De esta forma, ellos podrían profundizar mejor en la música contemporánea, para poder compartirlo después con su alumnado.

Una de las opciones que se me ocurre, es que dentro de los contratos de los docentes entraran una serie de horas de carácter formativo, en las cuales se impartieran masterclass con personas que estén especializadas o en mayor contacto con la música contemporánea. Estos cursos podrían enseñar a los profesores de la asignatura de percusión aspectos como el de aprender a afrontar una obra de estilo contemporáneo, diferentes formas de estudio de obras de este estilo, nuevas técnicas extendidas o ampliar el repertorio para poder introducir así nuevas piezas en las programaciones.

Además, sería recomendable establecer una serie de masterclass para los alumnos, llevadas a cabo por algunos de los principales percusionistas que trabajan a día de hoy la música contemporánea.

4. EXPERIENCIA PERSONAL. ANÁLISIS DE LA MÚSICA CONTEMPORÁNEA CON EJEMPLOS CONCRETOS

Comencé mis estudios en el Conservatori Superior de les Illes Balears en el año 2016, y fue la primera vez que tuve un contacto directo con la música contemporánea. A partir del curso 2018/19, la plantilla docente del Conservatorio de Mallorca la forman los profesores Carlota Cáceres, Noè Rodrigo y Juanjo Guillem, percusionistas que están en activo a día de hoy y realizando una serie de programaciones de estilo contemporáneo en sus conciertos.

A continuación, analizaremos como ejemplo algunas de las obras que trabajé durante el segundo semestre de tercero de grado superior, curso 2018/19 y cómo el haber tenido la oportunidad de trabajar este estilo de obras me ha ayudado a entender y trabajar diferentes aspectos musicales y técnicos que suponían una nueva dificultad para mí.

4.1. *Totem,* Arnold Marinissen (2015):

El compositor y percusionista Arnold Marinissen (1966) estudió percusión en el Conservatorio Real de La Haya, donde se graduó con distinción en 1991 y recibió el premio al mejor examen del año. Desde 2008, es profesor principal en el Conservatorio de Ámsterdam.

Sobre la obra Totem, Arnold dice *En Totem I & II se crea una secuencia de fuertes imágenes, como serían las caras animales y humanas en un tótem de madera. El resultado es poético y al mismo tiempo inquietante. Igual que el artesano que construye el tótem, el intérprete tiene que trabajar profundamente la madera de la marimba con el objetivo de traer a la vida el espíritu escondido en ella.*[8]

Musicalmente está formada por dos movimientos: en el primero, podemos encontrarnos una estructura que no es la de un concierto clásico, construyendo la obra y deconstruyéndola en sentido contrario hacia el final del movimiento

[8] http://www.arnoldmarinissen.com/totem.html

rítmica, melódica y armónicamente. *Totem* está escrita en forma vertical en su mayor parte, es decir, escrita en acordes, la mayoría disonantes. El segundo es un movimiento más íntimo. No encontramos una escritura igual que en el primero, ya que en este caso es más horizontal. En cuanto a la armonía, sigue siendo en su mayor parte disonante, y encontramos algunos elementos del primer movimiento aunque desarrollados.

Algunos de los principales problemas que me encontré al empezar a estudiar esta obra fue, en primer lugar, el estilo de esta. Me encontré con una serie de armonías nuevas por las cuales me resultaba más complicado el estudio y memorización de la obra. En segundo lugar y hablando sobre la parte de interpretación, fue un reto encontrar el fraseo y la versión que yo quería realizar. Otra de las dificultades de esta obra es que a simple vista su lectura es muy asequible, pero no así su interpretación, ya que requiere un proceso lento de asimilación de independencia de manos.

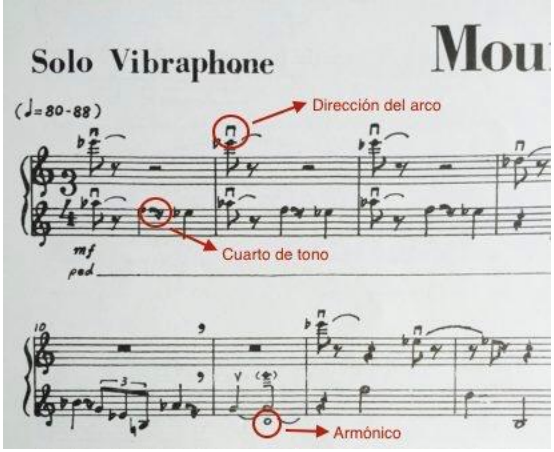
Esta obra supuso un reto para mí, ya que fue la primera obra que tuve que afrontar de un nivel más elevado.

4.2. *Mourning Dove Sonnet,* Cristopher Deane (1996)

Christopher Deane es profesor asociado de percusión en la Universidad de Texas. Se graduó en la Escuela de Artes de la Universidad de Carolina del Norte y en el Conservatorio de Música de la Universidad de Cincinnati. Deane ha ganado tanto el primer como el segundo premio en el Concurso de Composición PAS. Estudió composición con Sherwood Shaffer, Robert Ward y Charles Fussell, e independientemente con Ben Johnston. Su música ha sido interpretada y grabada internacionalmente y varias de sus composiciones se han convertido en literatura estándar en conciertos y recitales en todo el mundo.

Se trata de una obra para vibráfono solo que utiliza una serie de técnicas extendidas, como por ejemplo el uso de arcos o la producción de cuartos de tono y, además, técnicas ordinarias.

Todas las acciones que el intérprete debe realizar, como la dirección en la que utilizar los arcos, los cuartos de tono o las notas de las que se deben sacar armónicos, están indicadas en la partitura.



Musicalmente, escribe melodías sacadas del canto real de una paloma, de ahí el título de la obra, y utiliza armonías disonantes (en ocasiones no resueltas).

Respecto al ritmo y tempo, la obra cambia constantemente, encontrándonos varios cambios de compás a lo largo de la obra.

El principal problema que encontré en esta obra fue el uso de las técnicas extendidas de las que he hablado anteriormente, como por ejemplo la búsqueda de los cuartos de tono en las láminas del vibráfono.

Tuve que trabajar también en el movimiento del arco, y en cómo encontrar un buen sonido en cada lámina, ya que no en todas funcionaba igual. En las enseñanzas elementales y profesionales de la especialidad de percusión, no se incluyen el estudio de este tipo de técnicas, por tanto este trabajo comienza en el momento en que afrontas una obra de estas características, lo cual requiere un proceso de aprendizaje acelerado. Esto supone que al tiempo de estudio habitual que utilizaríamos en esta obra, hay que añadirle el trabajo de este tipo de técnicas.

4.3. *Homework,* François Sarhan (2011)

François Sarhan (1972) es un compositor, artista de innovación, artista visual y escritor francés. Sarhan es conocido por sus obras ambiguas y mixtas, llegando a rozar en muchas ocasiones la performance con textos que él mismo escribe. Su producción abarca desde música instrumental, que normalmente emplea la voz del intérprete y los elementos electrónicos, hasta instalaciones de video, películas y espectáculos.

Su obra *Homework*, escrita para percusión corporal y voz, es una obra de carácter teatral que el compositor nos explica así: *En casa, un hombre en el garaje está preparando los últimos detalles para su próximo evento: la prueba de una máquina. Lo que parecía ser un simple trabajo en casa tomó unas direcciones inesperadas. Suceden cosas que se esperaban con muchas ganas, pero van más allá de lo imaginado y provocan tantas satisfacciones como decepciones.*[9]

Esta obra es parte de una composición más amplia de tres movimientos escrita también para vídeo, música en vivo y texto recitado por el mismo percusionista.

En la partitura nos podemos encontrar indicaciones como las siguientes:

[9] http://francoissarhan.blogspot.com/2016/08/home-work.html

Home work II, in the garage, is an extract from Home work, for 6 musicians.

This part is for a solo singing percussionnist.
The voice must be rapped, which is a rhythmical and half sung parlando.
The percussion part is either on the body, or partly on the body, partly on instruments, or on a percussion set.
The body version is preferred, but is demanding for the amplification, and doesn't have any resonating timbers, which is important for the groove.

The notex with a cross are on the face, the notes with a circle around are positions of the hand in space, silently.
However, they must be "performed "in the air, as hitting an invisible instrument, and the position must be hold the exact duration.
The position number 0 is with the hands on the knees.

The four positions in the air :

1

2

3

4

"Home work II, en el garaje, es un extracto de Home Work, para 6 músicos.

Esta parte es un solo para percusionista recitando.

La voz debe ser rapeada, como un parlando rítmico y medio cantado.

La parte de percusión debe ser en el cuerpo, o parte en el cuerpo y parte en instrumentos, o en un set de percusión.

Es preferible la versión de percusión corporal, pero necesita ser amplificada y no tiene resonancia, lo cual es importante para el groove.

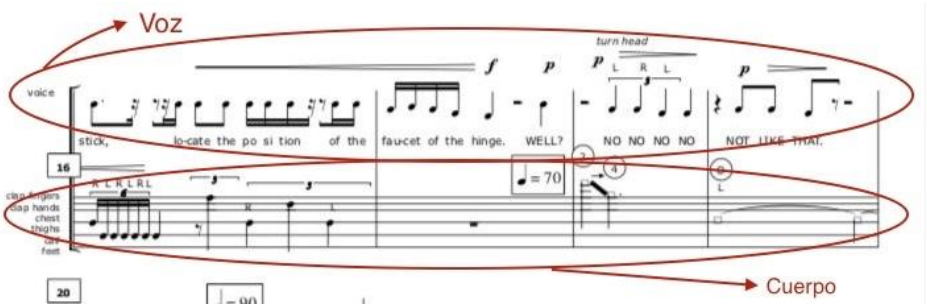
Las notas escritas con una cruz son en la cara, las notas con un círculo son posiciones de la mano en el espacio y en silencio.

Deben ser interpretadas en el aire, como si estuvieras golpeando un instrumento invisible, y esa posición debe de mantenerse su duración exacta.

La posición número 0 es con las manos apoyadas en las rodillas.

Las cuatro posiciones en el aire:"

El lenguaje de la partitura es un lenguaje clásico, utilizando una notación que se utiliza en los demás estilos de música, pero el resultado de la obra que se adquiere es de un estilo totalmente diferente.



Las principales dificultades técnicas de esta obra fueron las siguientes: el componente teatral y la coordinación de percusión corporal y voz.

El aspecto teatral es otra de las cosas que no entran en nuestros estudios como percusionistas, y que tenemos que trabajar en el momento en que decidimos afrontar esta serie de obras, implicando un trabajo extra que se sale del aspecto musical.

En el momento en el que tuve que incluir la voz en la obra, apareció una nueva dificultad, ya que se requiere un dominio de la independencia entre lo que tocamos con nuestro cuerpo y lo que decimos con la voz. Además se añadía la dificultad de que el texto de la obra está escrito en otro idioma, por lo que tuve que incluir en mi tiempo de estudio un trabajo de pronunciación y entonación correcta de dicho texto.

Gracias a esta obra he podido afrontar más fácilmente otras piezas como Blacksnowfalls, obra que interpretaré en mi recital y que contiene un gran aspecto teatral, ya que en multipercusión un gran número de repertorio cuenta con estas características.

4.4. *Pas de cinq,* Mauricio Kagel (1965)

Aunque hasta este momento en este punto solo hayamos visto obras para percusión solista, hemos interpretado una gran cantidad de repertorio

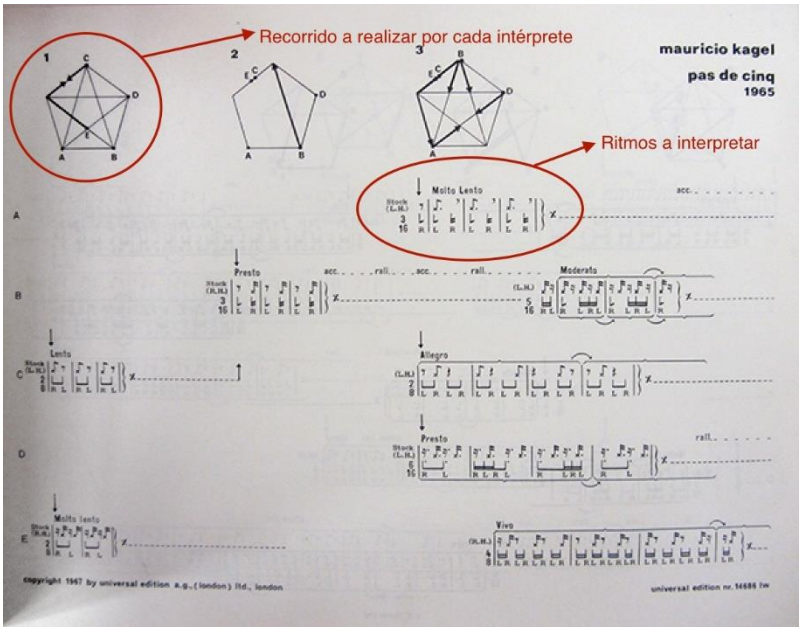
contemporáneo también en otras asignaturas relacionadas con percusión como en música de cámara, ensemble de percusión o en orquesta. A continuación un ejemplo de obra trabajada en la asignatura de ensemble en el curso 2018/19:

Mauricio Kagel (1931), fue un compositor, director de orquesta y escenógrafo argentino.

Pas de cinq es una obra compuesta para cinco músicos e instrumentación libre que deben caminar siguiendo un ritmo por un espacio marcado por el compositor formado por un pentágono.

Dentro del espacio que podemos ver en la imagen de arriba encontramos cómo cada agrupación puede elegir el tipo de material que quiere colocar en el recorrido que realizarán los intérpretes, pudiendo elegir así los tipos de timbres que quieren que suene. Además, van acompañados de una vara con la que crearán ritmos, además de con sus propios pasos.

En la partitura podemos comprobar como hay un esquema en el que el músico puede ver el recorrido a realizar, y otra parte con una escritura clásica en la que vemos los ritmos que hay que interpretar.



El problema a afrontar en esta obra fue de nuevo el aspecto teatral, pero esta vez se le añadía la dificultad de que es una obra escrita para cinco intérpretes, lo cual hacía que los músicos tuviéramos que compenetrarnos no solo musicalmente, sino teatralmente también. Además, para realizar esta obra, era necesario un escenario y un espacio específico, lo cual complicaba más el trabajo en ella, ya que necesitamos la ayuda del conservatorio, el cual nos proporcionó un espacio para los ensayos.

Con esto finalizo un breve ejemplo sobre qué tipo de música podemos conocer en el Conservatori Superior de les Illes Balears, siempre trabajando también estilos más clásicos. De esta forma, podemos abarcar un gran abanico de posibilidades en el cual elegir y con lo que poder desenvolvernos ante cualquier situación que nos encontremos al acabar en el mundo profesional.

5. PROGRAMACIÓN DE MI RECITAL

Todo este trabajo descrito en el punto anterior me ha llevado a realizar un recital con un gran número de obras contemporáneas, el cual he podido afrontar con muchas menos dificultades, ya que he podido aprender cómo hacerlo en cursos anteriores.

Grab it!, Jacob TV 1999

Es una pieza para marimba, dos toms, un objeto metálico, bombo de pie y charles. Compuesta en 1999 por Jacob TV (1951), va acompañada de un vídeo que a su vez incluye audio. Originalmente, fue escrita para saxofón, aunque más adelante se adaptó para otros instrumentos, en este caso, para marimba y set.

Rain Tree, Toru Takemitsu 1992

Es una obra compuesta para tres percusionistas: un vibráfono y dos marimbas. Fue escrita en 1992 por Toru Takemitsu (1930-1996). La obra trata de imitar el sonido de gotas de lluvia que han quedado en las hojas de un árbol cayendo hacia el interior de este una vez que ha terminado de llover.

Blacksnowfalls, Wojtek Blecharz 2014

Es una obra para timbal solo escrita en 2014 por Wojtek Blecharz (1981). Durante la obra, el percusionista interpreta una serie de gestos con las manos sobre el parche del timbal, todos ellos proyectados en una pantalla para que el público pueda verlo. La obra está basada en un extracto del poema *Psychosis 4.48,* de Sarah Kane, y cada gesto corresponde a cada una de las letras de estos versos.

Eight on three and nine on two, Robert Marino 2007

Es una obra compuesta para dúo de percusión, en el cual cada percusionista tiene dos sets exactamente iguales colocados en espejo y cuatro toms compartidos en el centro. La obra la escribió Robert Marino en 2007. Los intérpretes tocan varios ritmos entre los dos, dando así la impresión al oyente de que es solamente uno el que interpreta la obra.

Bad Touch, Casey Cangelosi 2013

Compuesta por Casey Cangelosi (1981), para percusionista y tape. En la obra no se incluye ningún instrumento, es el intérprete quien acompaña a los sonidos del audio con su cuerpo, una baqueta y dos luces.

5.1. Argumentos comparativos

Una vez analizados varios recitales de diferentes centros superiores de música de España, y el repertorio a interpretar en mi recital, podemos comprobar que hay una diferencia en el estilo de obras. Esto me lleva a pensar que en algunos de los ejemplos utilizados, los alumnos han tenido una carencia en sus programaciones y en sus centros de enseñanza.

En primer lugar podemos comprobar como en los demás centros no se observa ninguna obra de carácter teatral, aspecto que me parece muy importante en una especialidad como la nuestra. No solo porque una gran cantidad de repertorio es de estas características, también porque en nuestro instrumento, el comportamiento que tenemos con nuestro cuerpo juega un papel muy importante. La falta de trabajo de este tipo de obras en la etapa de los estudios superiores del alumno puede provocar una carencia en su futura carrera profesional. Si comprobamos el apartado de la programación de mi recital, o el apartado de las obras trabajadas en el Conservatori Superior de les Illes Balears, podemos ver cómo sí que se incluyen este tipo de obras, haciendo así que, al haberlas trabajado, sepa cómo afrontar una pieza de estas características en cualquier momento.

En segundo lugar, en la mayor parte del repertorio, no se incluyen elementos electrónicos. Esto es un problema, ya que en la actualidad, muchas de las obras que se empiezan a componer para el instrumento de percusión, ya sea como solista o dentro de un grupo, cuentan con el factor tecnológico, el cuál considero que un percusionista que termine su carrera totalmente formado, es importante que domine. Por el contrario, en mi recital podemos comprobar cómo se utiliza el vídeo en la obra *Blacksnowfalls*, haciendo esto que yo misma como intérprete haya tenido que conseguir el material necesario, además de hacerme cargo del funcionamiento del mismo. Podemos encontrar también el uso de luces que van cambiando en la obra *Rain Tree*, aspecto que hay que trabajar y ensayar antes del recital, y que supone el aprendizaje de algo nuevo para el intérprete.

Por otro lado, muchas de las obras interpretadas en otros centros no incluyen ningún tipo de técnicas extendidas, y se centran solo en las técnicas ordinarias de cada instrumento, haciendo así que el día de mañana el alumno no sepa desenvolverse en ciertas piezas que le requieran nuevas formas de tocar. Si durante los estudios superiores se llevara a cabo un trabajo sobre esto, el percusionista no necesitaría añadir en un futuro tiempo extra a su estudio para poder trabajar sobre estas técnicas.

Además, podemos comprobar que en las programaciones que hemos analizado de otros centros, se pierde una parte del aspecto visual, el cual está muy presente en mi repertorio de examen final en obras como por ejemplo *Bad Touch*, en la cual es muy importante ese aspecto, ya que es una de las principales características de la obra.

Todo esto hace evidente que hay un problema en las aulas de percusión de algunos de los Conservatorios Superiores de Música de España y que esto hace que los alumnos terminen con ciertas carencias al terminar sus estudios, pero además, demuestra el trabajo que se realiza en el Conservatori Superior de les Illes Balears para que sus alumnos de percusión salgan con una formación lo más completa posible.

5.2. La música contemporánea en el Conservatori Superior de les Illes Balears

Como decía en el punto anterior, he podido comprobar al realizar una comparación entre recitales, cómo se hace un trabajo sobre la música contemporánea en el Conservatori Superior de les Illes Balears.

Desde el equipo docente del departamento de percusión, el trabajo sobre este estilo de música se realiza de forma gradual, ya que desde los centros de enseñanzas profesionales no venimos preparados como para afrontar algunas de las obras que interpretamos más adelante. Dependiendo del nivel del alumno y de sus carencias técnicas, ya desde primero se incluyen en nuestra programación una serie de obras que se empiezan a alejar del estilo clásico al que estamos acostumbrados, ya sea por sus armonías más disonantes, ritmos más complejos o técnicas que no habíamos trabajado con anterioridad.

Todo esto, hace que al llegar a cuarto y tener que realizar nuestro recital final de carrera, tenemos un amplio abanico de posibilidades de piezas que podemos elegir sin que supongan dificultades extra para nosotros.

Otro de los beneficios que supone conocer este estilo, es que incluso durante nuestra etapa como estudiantes, podemos aceptar trabajos de carácter profesional que nos hacen crecer académicamente, ya que sabemos cómo afrontar todo tipo de estilos.

6. RESULTADOS DE LAS ENCUESTAS. DATOS QUE SUSTENTAN LAS CONCLUSIONES DEL TRABAJO

A continuación, procedo a resumir y explicar los resultados de las encuestas realizadas a los diferentes alumnos de los conservatorios superiores de España.

A esta encuesta respondieron un total de veintitrés alumnos de once centros diferentes, repartidos por diferentes zonas de España, como Madrid, Galicia, Andalucía o las Islas Baleares.

En primer lugar, y como uno de los principales datos en los que se basa este trabajo, a la pregunta sobre si consideran que han trabajado lo suficiente la música contemporánea en sus centros de estudios superiores, los porcentajes quedan de la siguiente manera:

Como podemos comprobar, más de la mitad de los alumnos y profesionales a los cuáles se les ha realizado la encuesta, consideran que durante sus estudios no han trabajado lo suficiente este estilo. Esto demuestra que hay una deficiencia en las programaciones respecto a este estilo de música, y que esto hace que no se trabaje lo suficiente.

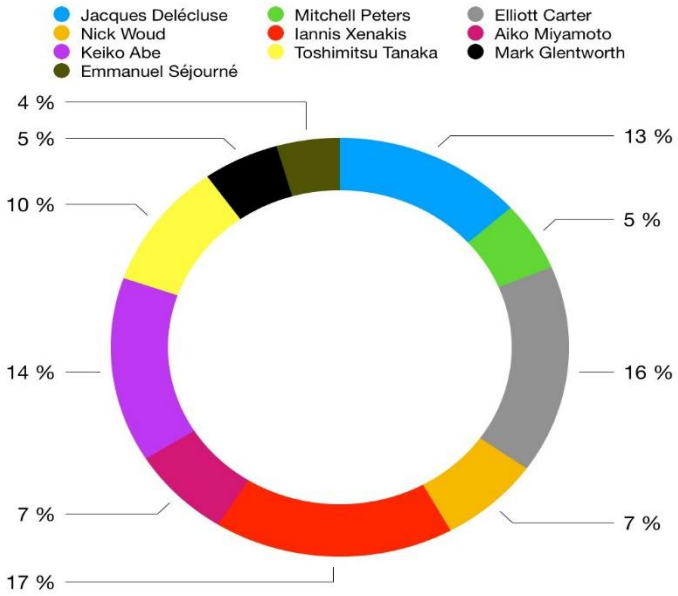
Además, se repite este mismo porcentaje en la pregunta que hacía referencia a si han tenido la necesidad de acudir a cursos o a clases programadas con diferentes profesores para ampliar sus conocimientos sobre este estilo de música. Esto les

hace considerar a una gran parte de los participantes en la encuesta, que no aprendían lo suficiente en las clases de percusión de sus centros superiores.

Por otro lado, si nos fijamos en el apartado en el que pregunto sobre si la música es contemporánea por el momento en que se ha escrito o, por el contrario, por su estilo, nos encontramos con la siguiente gráfica:

Al igual que yo en el 2.3 he utilizado el significado de música contemporánea refiriéndome al estilo, la mayoría de las personas que han realizado la encuesta consideran también que nos referimos a ella como un estilo, y no por el momento en el que ha sido escrita.

Otro de los datos que he querido comprobar ha sido qué compositores han tocado en más ocasiones los alumnos. En el siguiente gráfico he añadido los más repetidos:



Como podemos ver a simple vista y de una forma general, el compositor que más veces se repite apareciendo en el 17% de las respuestas es Iannis Xenakis, lo cual me ha sorprendido gratamente, ya que es un compositor que considero dentro del estilo contemporáneo, y que como podemos ver en mi propuesta de programación del punto 3.2.1, he añadido alguna de sus obras.

Esta gráfica de compositores la podemos dividir en instrumentos, ya que cada compositor se ha repetido prácticamente en todas las ocasiones en el mismo instrumento. Si empezamos por caja, el compositor que más se ha repetido es Jacques Delécluse, compositor francés autor de varios estudios para caja. Estos estudios no se caracterizan precisamente por ser de estilo contemporáneo, ya que en su mayor parte son estudios técnicos de carácter clásico. Esto nos demuestra que, dentro de las obras de caja, no encontramos entre los más tocados a un compositor de estilo contemporáneo.

En el grupo de autores que más veces han sido tocados en obras de timbales, encontramos a Elliott Carter, compositor estadounidense que destaca en nuestra especialidad por *Eight Piece for Four Timpani* (1949/66). Aunque sí que utiliza diferentes sonidos del timbal o formas de tocar, considero que a día de hoy hay obras más contemporáneas que nos pueden aportar un aprendizaje mayor sobre este estilo. Este compositor se ha repetido en diferentes cursos, y, aunque estoy

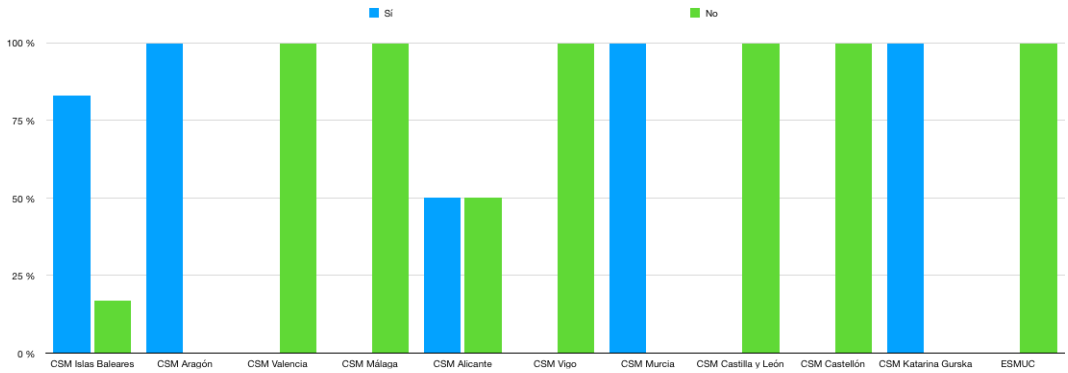
de acuerdo con que es una buena forma de introducirse en esta música durante los primeros años del grado superior, no lo veo igual de productivo para los últimos cursos.

A continuación, analizaremos los compositores más repetidos en las obras escritas para multipercusión. El autor más repetido en este instrumento ha sido Iannis Xenakis que, como he comentado anteriormente, me ha sorprendido gratamente y me ha parecido adecuado para la especialidad y el curso, considerando así que puede ser productivo para ampliar los conocimientos del alumno sobre música contemporánea.

Dentro de las obras de marimba, la más interpretada ha sido la compositora y marimbista japonesa Keiko Abe. En mi opinión, más que música contemporánea podríamos considerar sus obras dentro de la cultura japonesa, con un estilo que pertenece más al folclore de su país. Por tanto, no considero que sea un repertorio que, en un grado superior, nos pueda aportar nuevas nociones sobre música contemporánea.

Por último, dentro de vibráfono, el compositor más repetido ha sido Mark Glentworth. En este instrumento siempre se ha repetido la misma obra de este autor: *Blues For Gilbert.* Esta pieza es un estándar para vibráfono que sigue un estilo muy cercano al blues. Por tanto, esta pieza no entraría en mi opinión dentro de un repertorio contemporáneo.

Además de los anteriores gráficos, otro dato que me ha resultado curioso, es el que vamos a ver en la siguiente gráfica. En ella he añadido todos los centros superiores que han participado en la encuesta. Cada centro tiene dos barras de diferente color: el azul, que representa los alumnos que consideran que sí han trabajado lo suficiente este estilo, y el verde que indica los que no.



Respecto a estos datos, hay varias cosas que me resultan llamativas. En primer lugar, y viéndolo como algo positivo, podemos ver cómo en algunos centros como el Conservatorio Superior de Música de Aragón o el Conservatorio Superior Katarina Gurska, el 100% de sus alumnos consideran que han trabajado música contemporánea, y así se corresponde al leer el repertorio que han trabajado durante los cuatro años.

Así mismo, podemos ver cómo en el Conservatori Superior de Música de les Illes Balears, el 83% de sus alumnos consideran que sí han trabajado la música contemporánea.

Por el contrario, me sorprende de forma negativa, y confirma lo que yo pensaba antes de realizar este trabajo, hay una gran mayoría de centros en los que todos sus alumnos consideran que no han trabajado lo suficiente la música contemporánea, como por ejemplo el Conservatorio Superior de Música de Valencia, Conservatorio Superior de Música de Málaga, Conservatorio Superior de Música de Vigo, Conservatorio Superior de Música de Castilla y León, o el Conservatorio Superior de Música de Castellón.

Por último, otro de los datos que me ha llamado la atención de esta gráfica, es que en algunos de los conservatorios, la respuesta a la pregunta sobre si han trabajado lo suficiente este estilo, no se corresponde en mi opinión con la programación que han trabajado durante los cuatro años que han estudiado, como por ejemplo el Conservatorio Superior de Murcia.

7. CONCLUSIÓN

En definitiva, tras un estudio respecto el trabajo que se realiza sobre la música contemporánea en los conservatorios superiores de música de España, ha quedado demostrado que en una gran parte de ellos aún hay una gran carencia en las programaciones, además de una falta de especialización de los profesores.

Esto provoca que los alumnos no estén satisfechos con los conocimientos que tienen sobre esta música al terminar sus estudios, y que, probablemente, no sepan cómo afrontar un trabajo de este tipo cuando comiencen su vida profesional.

Además, hemos podido ver cómo en algunas programaciones se repiten las obras que tocan los alumnos en los primeros cursos. No hay variedad en el repertorio. Esto también es una de las cosas negativas para ellos, ya que les impide ampliar sus conocimientos respecto a las obras que hay para nuestro instrumento.

Otra de las cosas que me ha llamado la atención mientras realizaba este trabajo, es la diferencia de niveles que hay en cada curso respecto a las obras que se tocan. Es decir, en algunos centros obras de menos nivel se interpretan en cursos más altos que en otros centros. O incluso obras que yo misma o algunos de mis compañeros hemos trabajado en los primeros cursos, hay centros en los que están programadas para los últimos.

Por otro lado, me ha sorprendido de forma positiva cómo algunos centros sí que han incluido en sus programaciones y han trabajado música contemporánea. Me ha parecido bueno también la forma en la que incluyen diferentes tipos de obras, tanto por la diferencia de aspectos que trabajan, como por la diferencia de estilos.

Por último, otra de las cosas que he podido comprobar, es cómo la gente aún no sabe cómo definir del todo la música contemporánea, y en mi opinión, esto ocurre por la falta de contacto con ella. Pienso que a día de hoy aún hay mucho trabajo que hacer respecto a esta música, tanto con los intérpretes como con el público. A veces parece que hay cierto miedo o rechazo hacia lo nuevo y lo diferente, y creo que en parte es nuestro deber como músicos o futuros músicos profesionales dar a conocer este estilo a todo tipo de público, pero para ello debemos tener

primero nosotros mismos un contacto directo con esta música, y conocer lo que estamos interpretando y lo que queremos transmitir a quienes están interesados en escucharnos y aprender, y que por esto sería muy importante tener un primer contacto con esta música nada más empezar nuestros estudios superiores, y seguir profundizando en ella en los siguientes cursos.

8. BIBLIOGRAFÍA

- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. *Diccionario de la lengua española.* 23.ª edición. [versión 23.4 en línea]. https://dle.rae.es/contempor%25C3%25A1neo [Consulta: 6 de mayo de 2021].
- MÚSICA POPULAR, LA ENCICLOPEDIA DE LA MÚSICA CHILENA. *Música Contemporánea.* 2021. [en línea]. http://www.musicapopular.cl/generos/musica-contemporanea/page/5/ [Consulta: 3 de marzo de 2021].
- MINISTERIO DE EDUCACIÓN, 2010. BOE.ES. *Real Decreto 631/2010, de 14 de mayo, por el que se regula el contenido básico de las enseñanzas artísticas superiores de Grado en Música establecidas en la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo, de Educación.* [online] https://www.boe.es/buscar/doc.php?id=BOE-A-2010-8955 [Consulta: 7 de noviembre de 2020].
- CONSERVATORIO MANUEL CARRA. *Programación didáctica de la enseñanza de percusión.* [en línea] Málaga. http://conservatoriomanuelcarra.es/programaciones/metal/percusion.pdf [Consulta: 7 de noviembre de 2020].
- CONSERVATORIUM VAN AMSTERDAM. *Arnold Marinissen* [en línea]. Ámsterdam. https://www.conservatoriumvanamsterdam.nl/en/study/studying-at-the-cva/faculty/classical-music/arnold-marinissen/ [Consulta: 14 de noviembre de 2020].
- Technologies, R. *Mourning Dove Sonnet - Innovative Percussion.* [en línea] Innovativepercussion.com. https://www.innovativepercussion.com/products/mourning_dove_sonnet [Consulta: 14 de noviembre de 2020].
- Deane, C. *Mourning Dove Sonnet.* [música impresa]. Innovative Percussion. Greenville: Innovative Percussion, 1983.
- Sarhan, F. *Home work II: in the garage*. [música impresa]. Von Der Wiige bis zum G., 2009.
- Kagel, M. *Pas de Cinq*. [música impresa].Universal Edition, 1965.

9. ANEXOS

9.1. Anexo I: preguntas realizadas en la encuesta

1. Año de nacimiento.

2. Centro en el que has cursado o estás cursando tus estudios.

3. ¿Has cursado los cuatro años en el mismo centro? En caso negativo especifica en qué centros has estado.

4. Año en el que finalizaste el grado superior.

5. ¿Qué repertorio de obras tocaste en 1º de grado superior en la asignatura de percusión? Por favor, indica obra, compositor e instrumento.

6. ¿Qué repertorio de obras tocaste en 2º de grado superior en la asignatura de percusión? Por favor, indica obra, compositor e instrumento.

7. ¿Qué repertorio de obras tocaste en 3º de grado superior en la asignatura de percusión? Por favor, indica obra, compositor e instrumento.

8. ¿Qué repertorio de obras tocaste en 4º de grado superior en la asignatura de percusión? Por favor, indica obra, compositor e instrumento.

9. ¿Qué repertorio de obras tocaste en tu recital? Por favor, indica obra, compositor e instrumento.

10. Dentro de la percusión, ¿qué compositores consideras contemporáneos?

11. ¿Consideras que has trabajado lo suficiente este estilo de música? Si la respuesta es no, especifica por qué.

12. ¿Has tenido la necesidad de acudir a cursos o masterclass para conocer más a fondo este estilo de música?

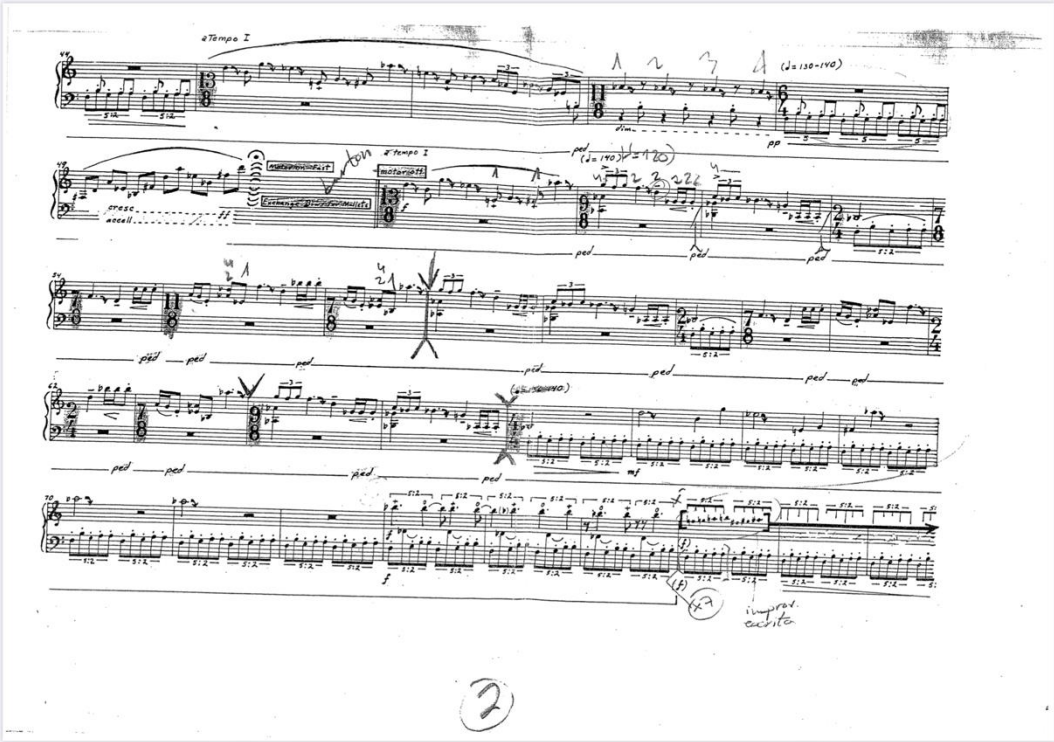
13. ¿Conociste este estilo en tu conservatorio superior o en estudios de postgrado? En caso de que sea en estudios de postgrado especifica en cuáles.

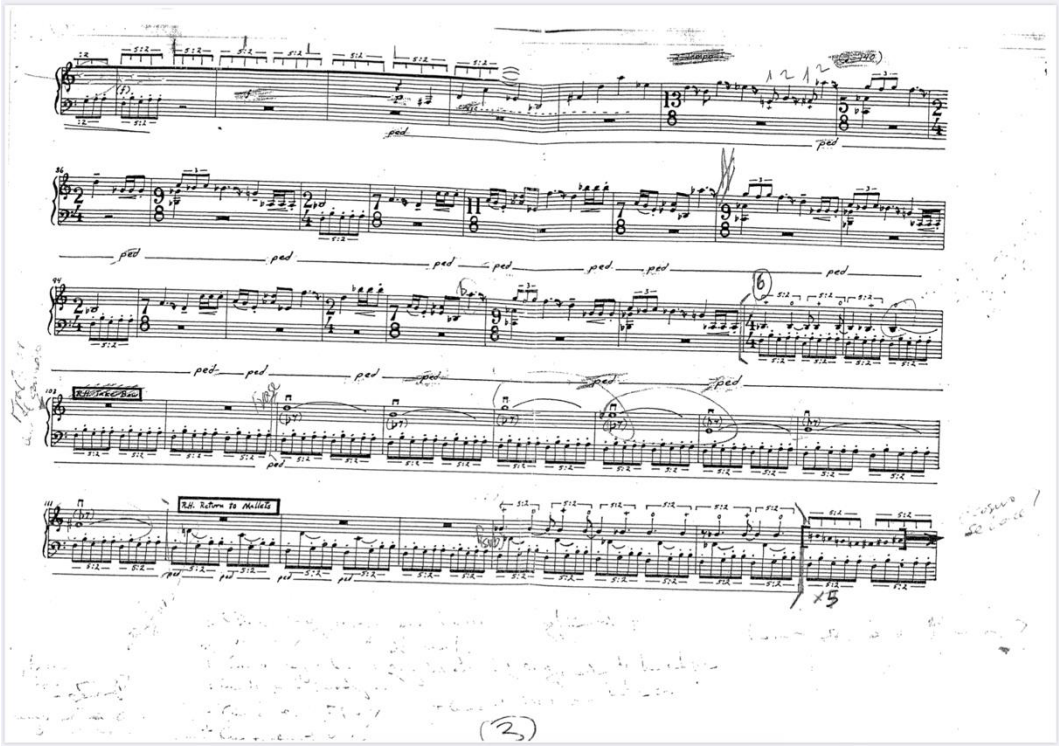
14. ¿Clasificarías la música como contemporánea por el momento en que se ha escrito o por el estilo de esta música?

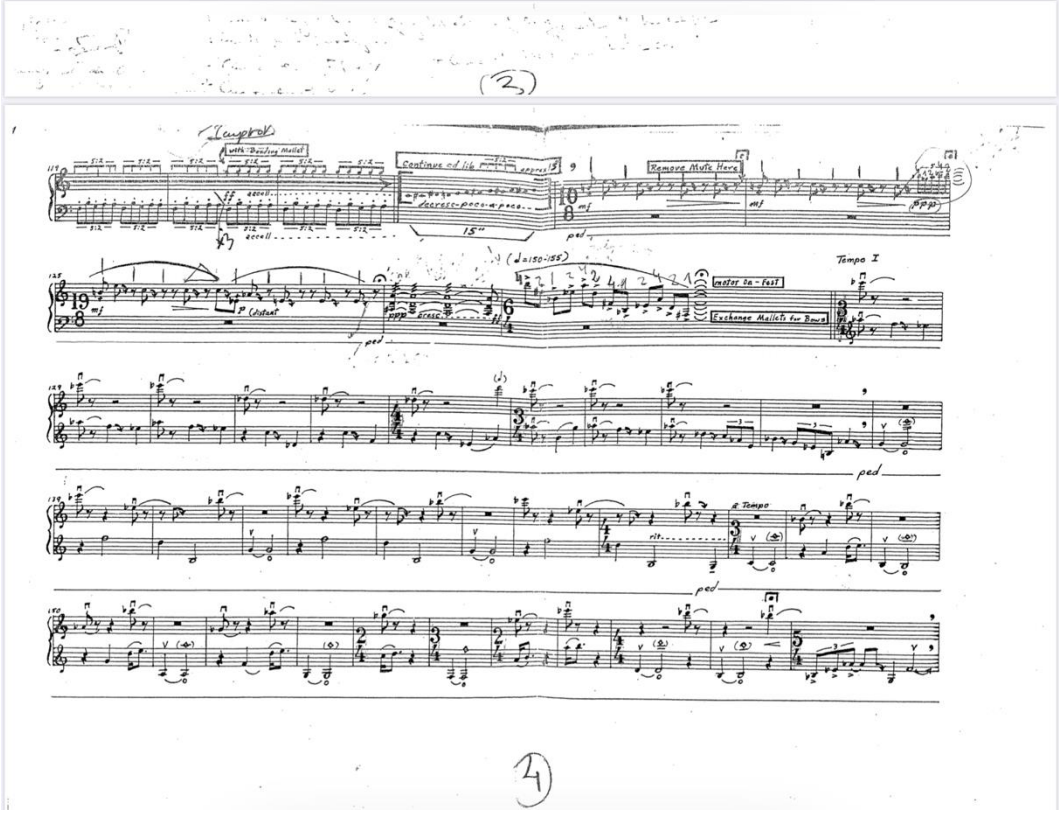
15. ¿Qué es para ti la música contemporánea?

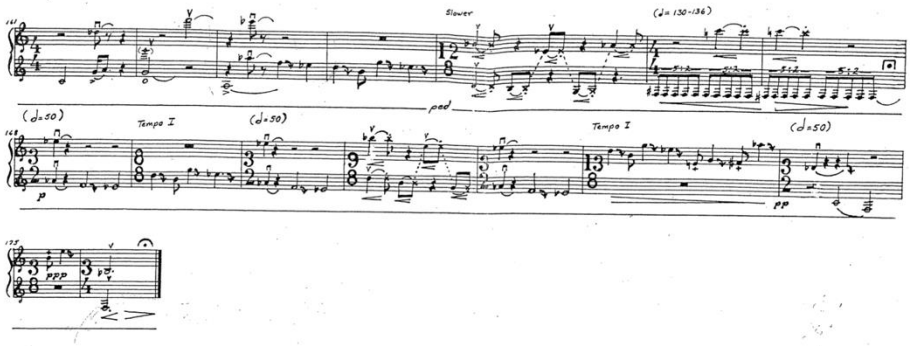
9.2. Anexo II: partituras

9.2.1 *Mourning Dove Sonnet*, Cristopher Deane




R.H. Return to Mallets
(3)

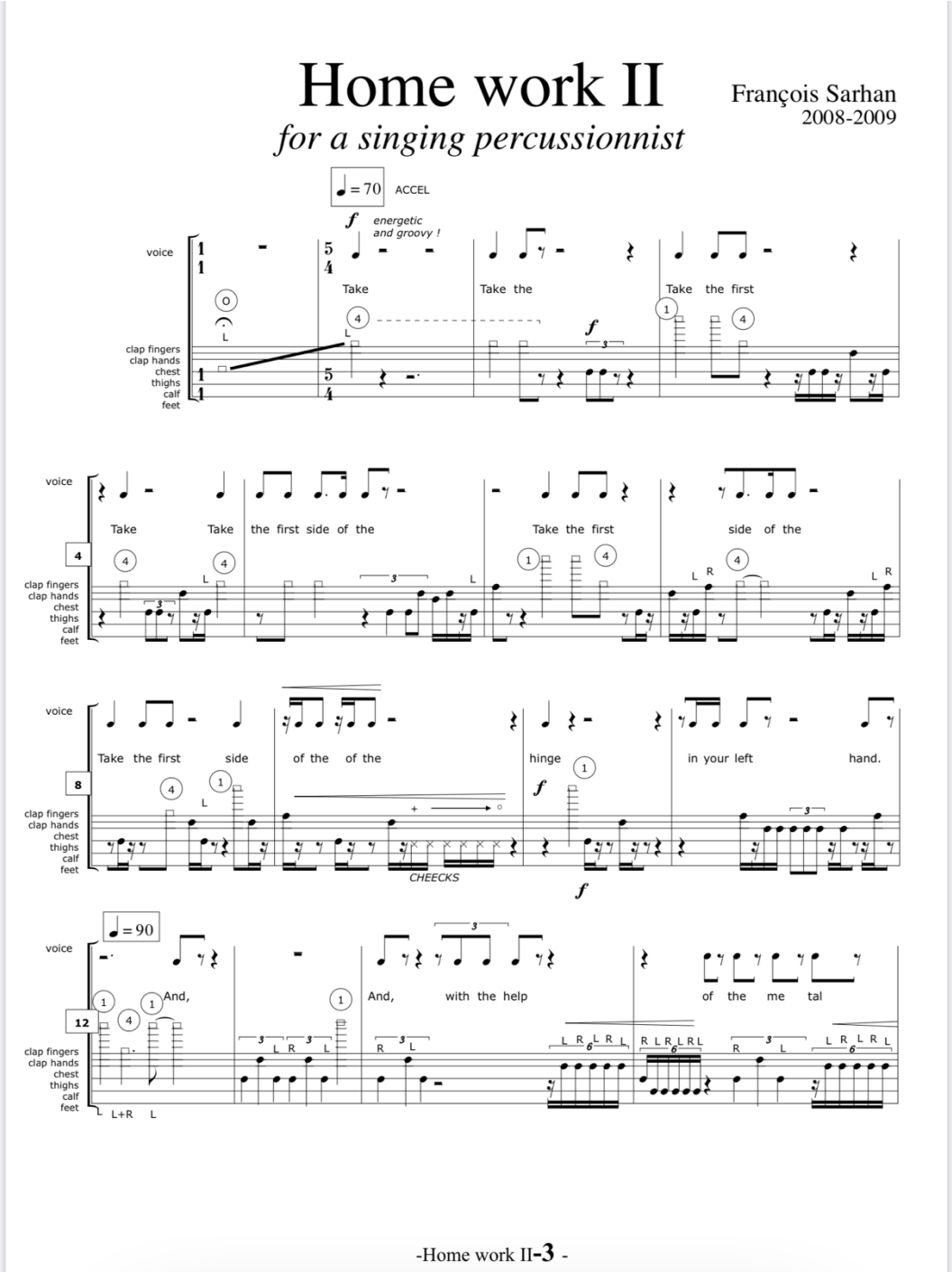

(Improvisation)
with Bowing Mallet
accell.
Continue ad lib
decresc.
decresc.-poco-a-poco
15"
Remove Mute Here
mf
(ppp)
(♩=150-155)
motor on - fast
Exchange Mallets for Bowl
Tempo I
a Tempo
rit.
ped
4

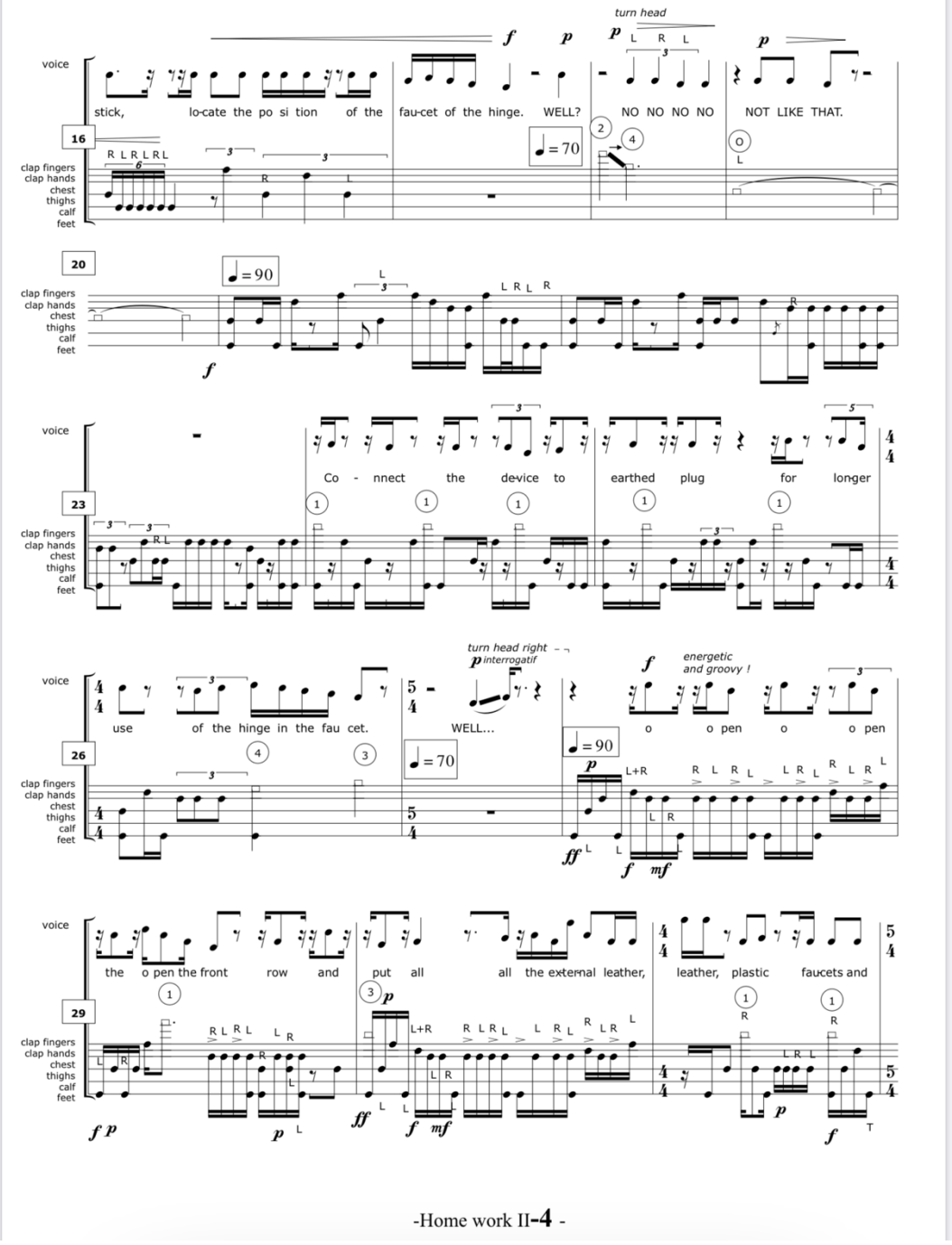


Christopher Deane (b. 1957-) received his high school diploma and his B.M. from the North Carolina School of the Arts and his M.M. from the University of Cincinnati College Conservatory of Music. He currently serves as Principal Timpanist of the Greensboro Symphony and the Salisbury Symphony Orchestra and regularly performs with the N.C. Symphony's percussion section. He is on the music faculty of Meredith College and Campbell University and is a founding member of the Philador Percussion Group. His composition "Etude for a Quiet Hall" won first prize in the Percussive Arts Society's 1982 competition. His composition "Three Shells" for solo marimba won second prize in the P.A.S. competition 1992.

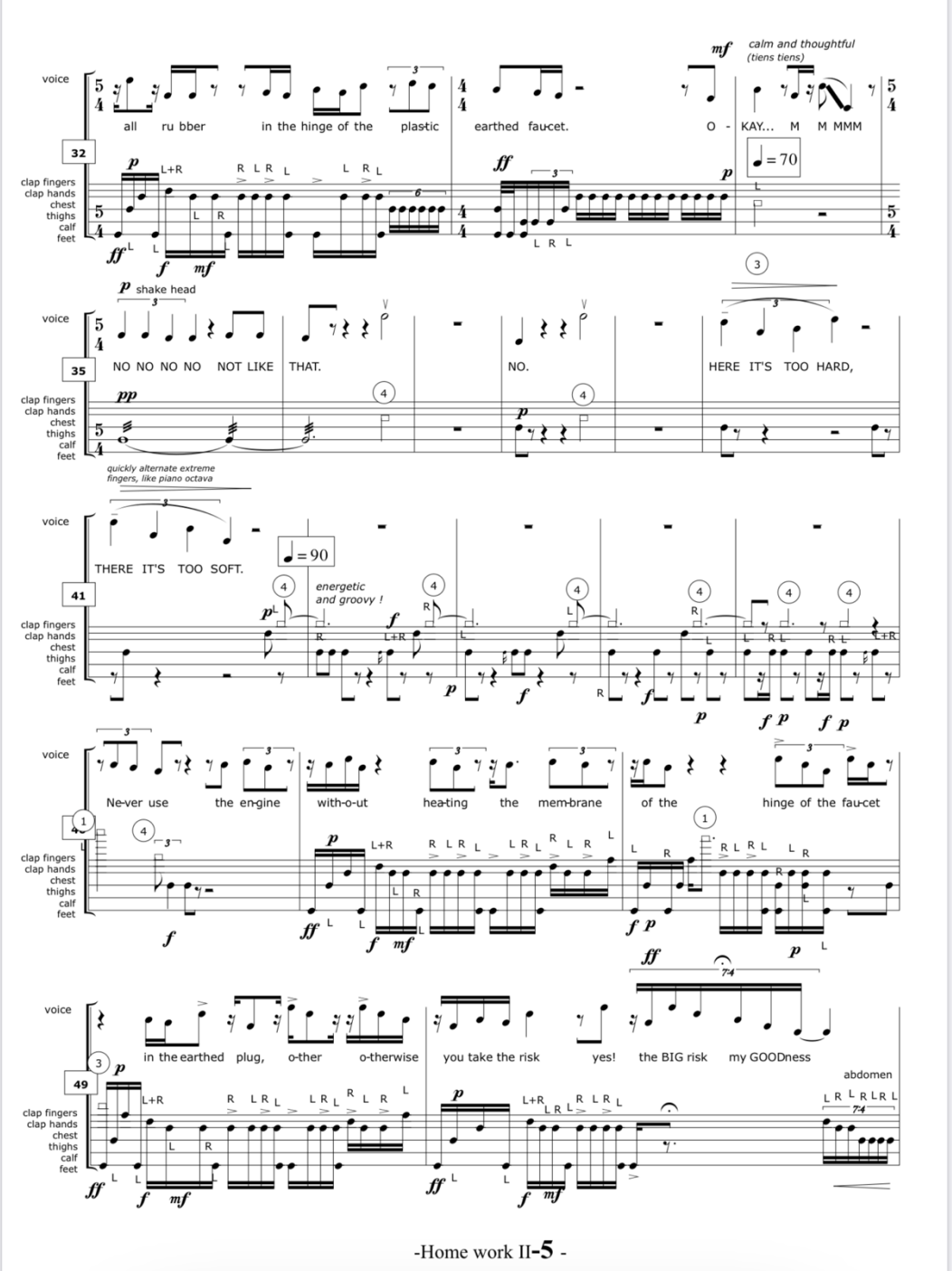
5

9.2.2 *Homework*, François Sarhan

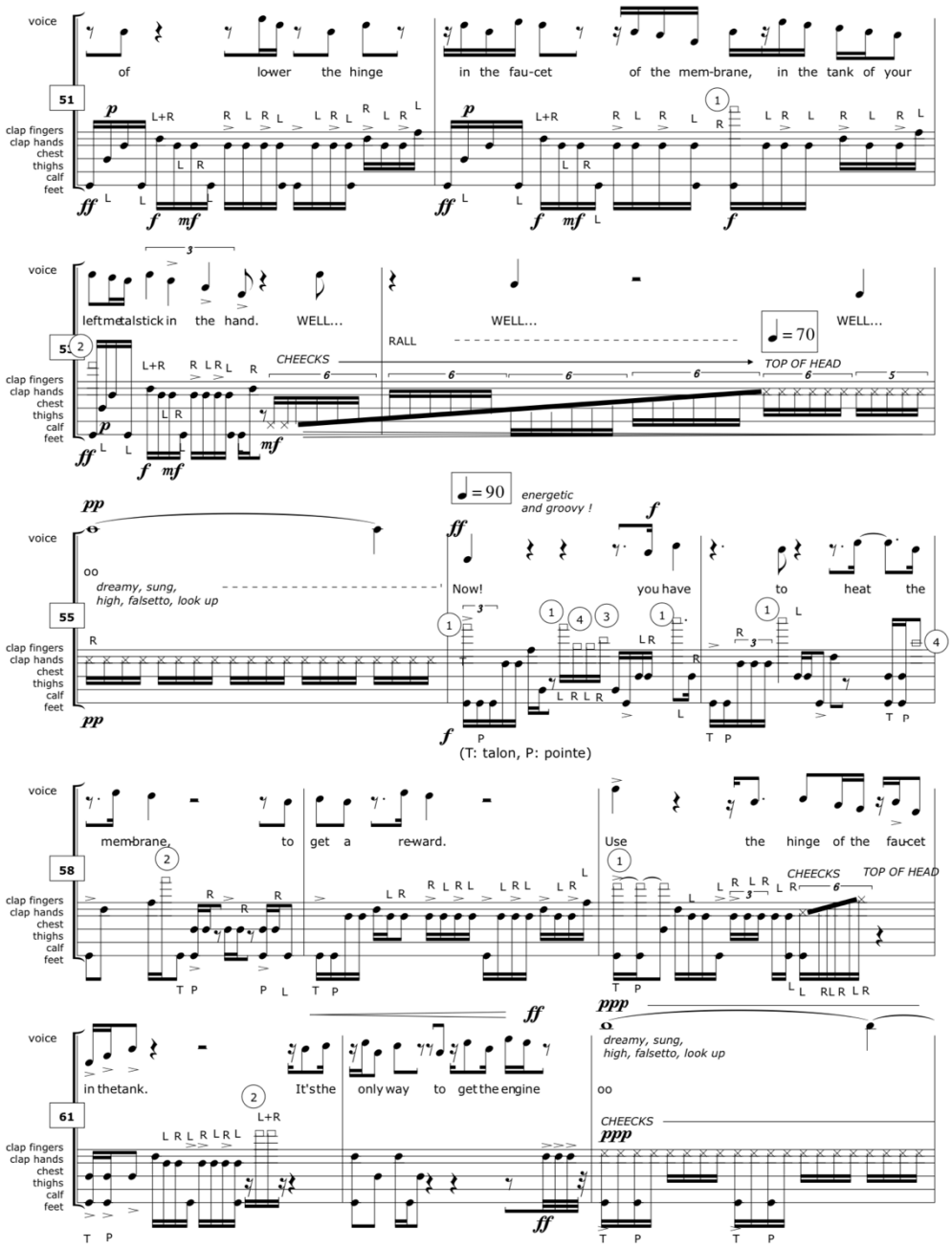




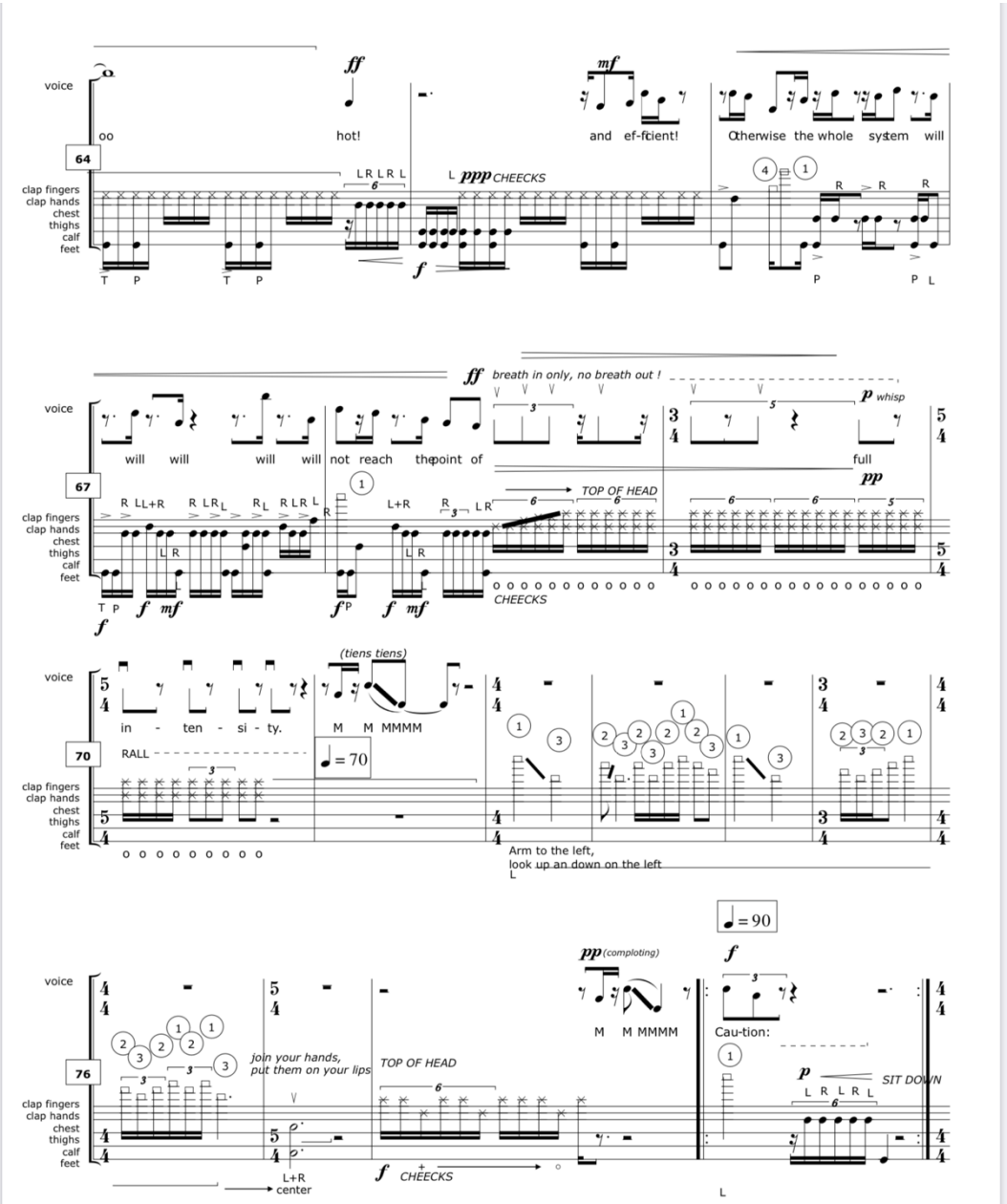
-Home work II-4 -



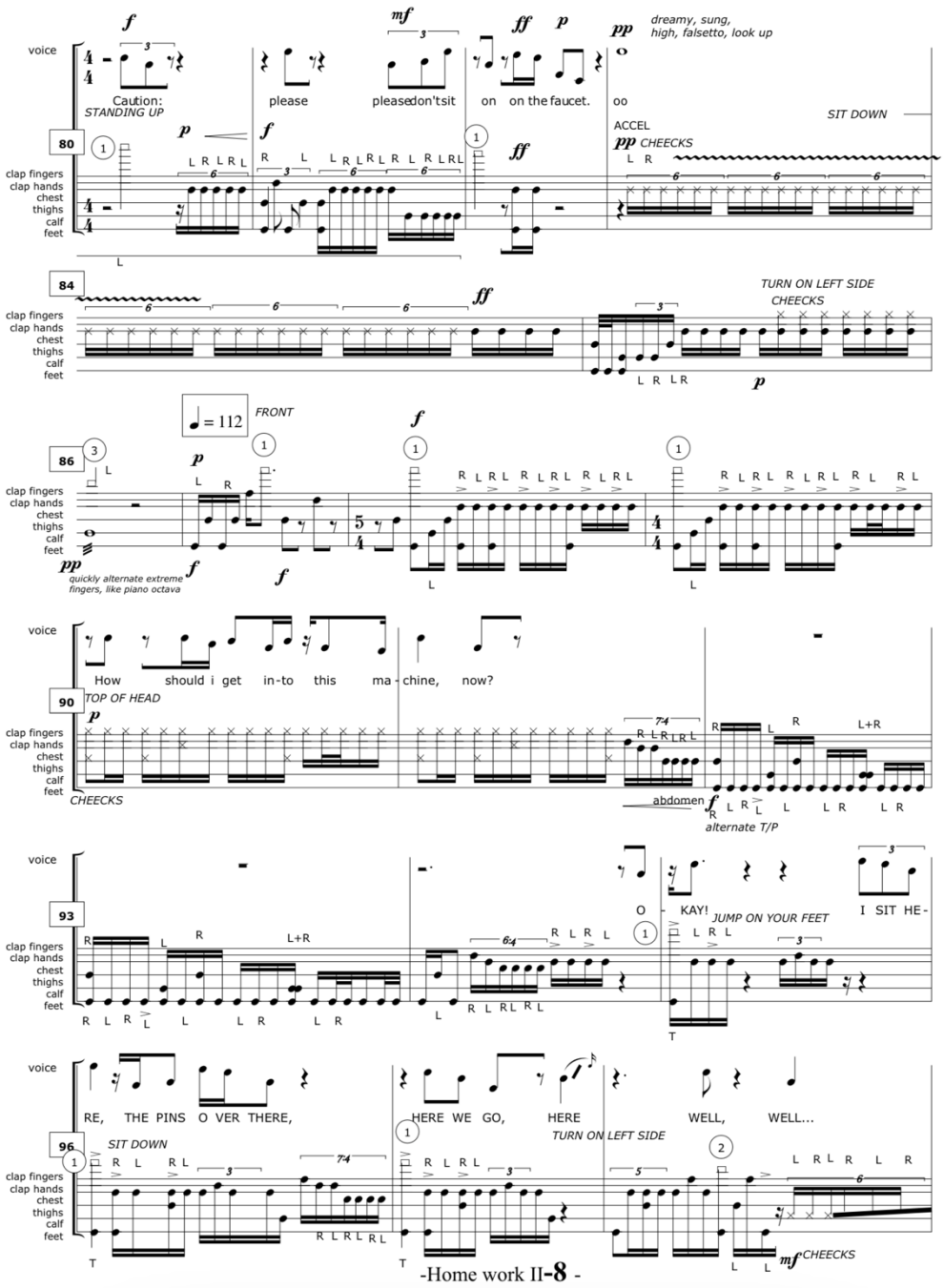
-Home work II-**5** -

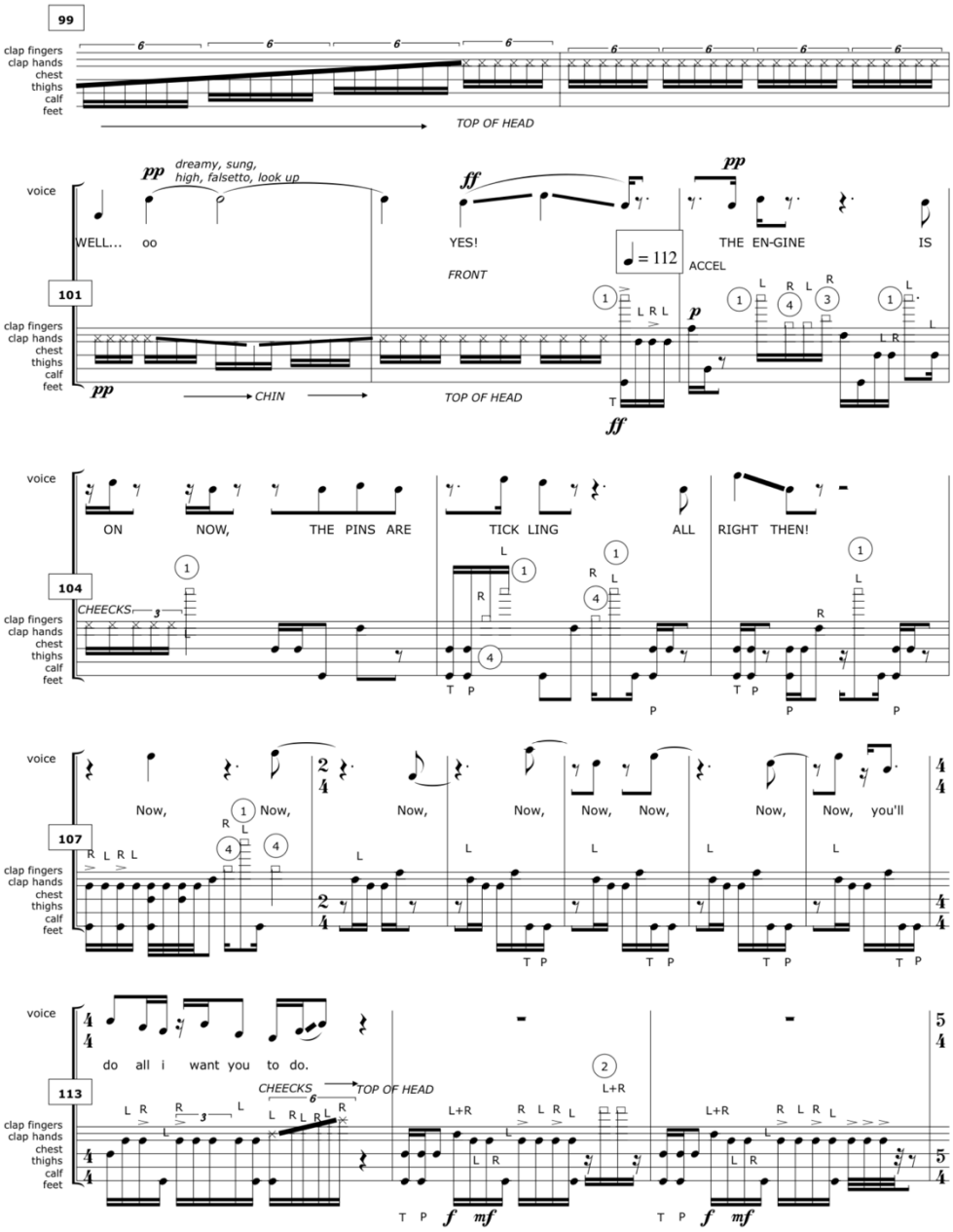


-Home work II-**6** -

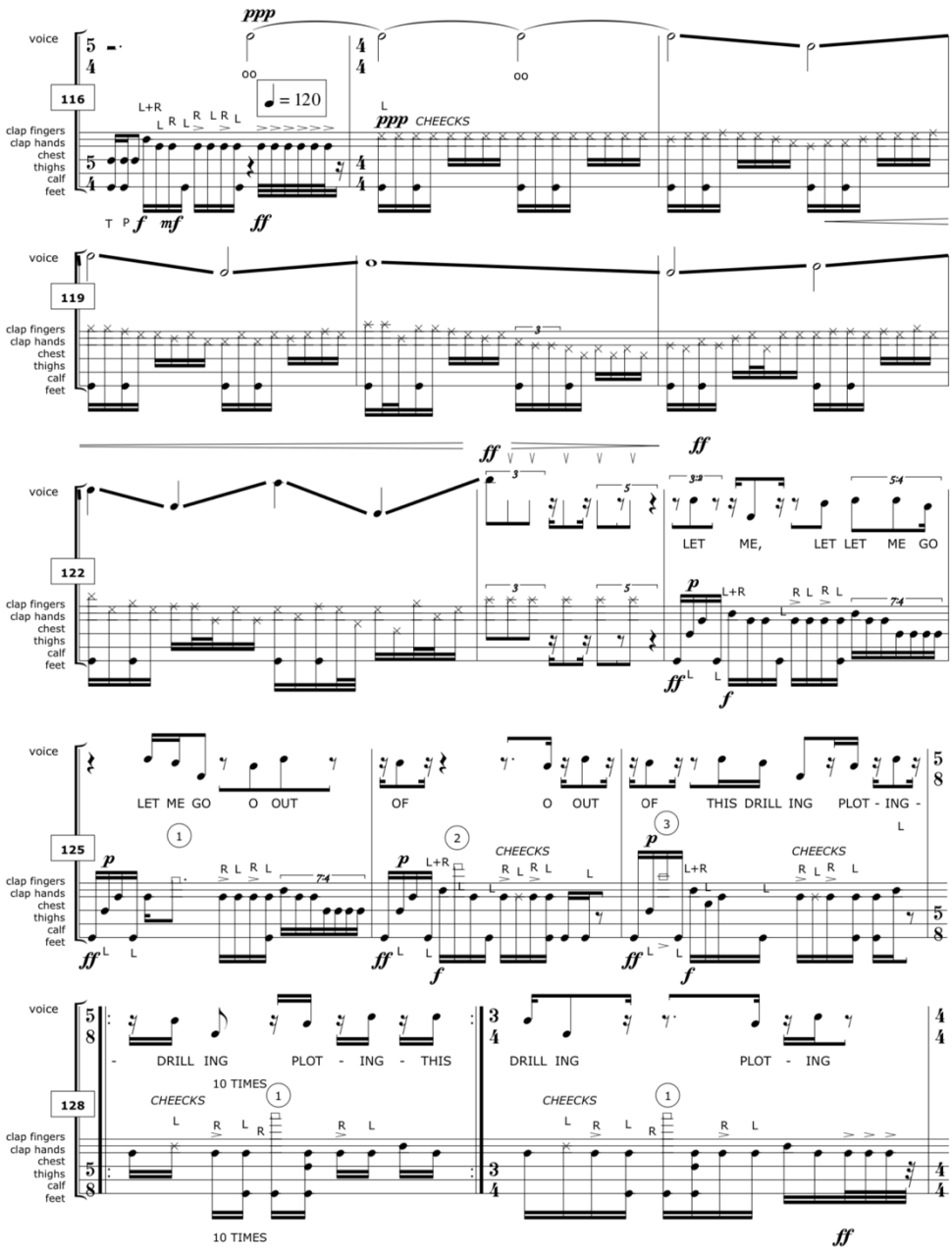


-Home work II-7 -

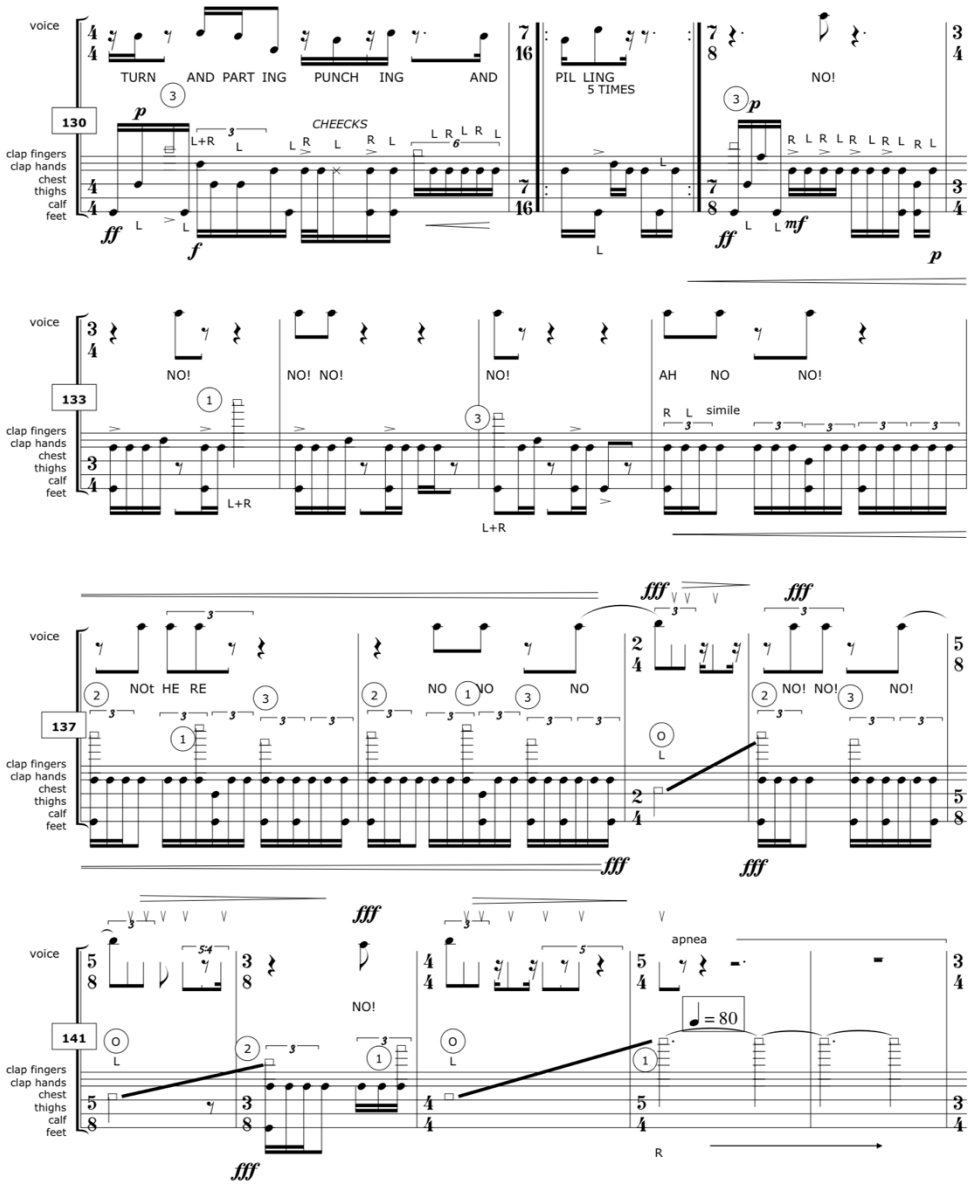

voice
Caution:
STANDING UP
please
pleasedon'tsit
on
on the faucet.
oo
dreamy, sung,
high, falsetto, look up
ACCEL
CHEECKS
SIT DOWN
clap fingers
clap hands
chest
thighs
calf
feet
TURN ON LEFT SIDE
CHEECKS
FRONT
quickly alternate extreme
fingers, like piano octava
How should i get in-to this ma-chine, now?
TOP OF HEAD
CHEECKS
abdomen
alternate T/P
O - KAY!
JUMP ON YOUR FEET
I SIT HE-
RE, THE PINS O VER THERE,
HERE WE GO, HERE
WELL, WELL...
SIT DOWN
TURN ON LEFT SIDE
CHEECKS
-Home work II-8 -



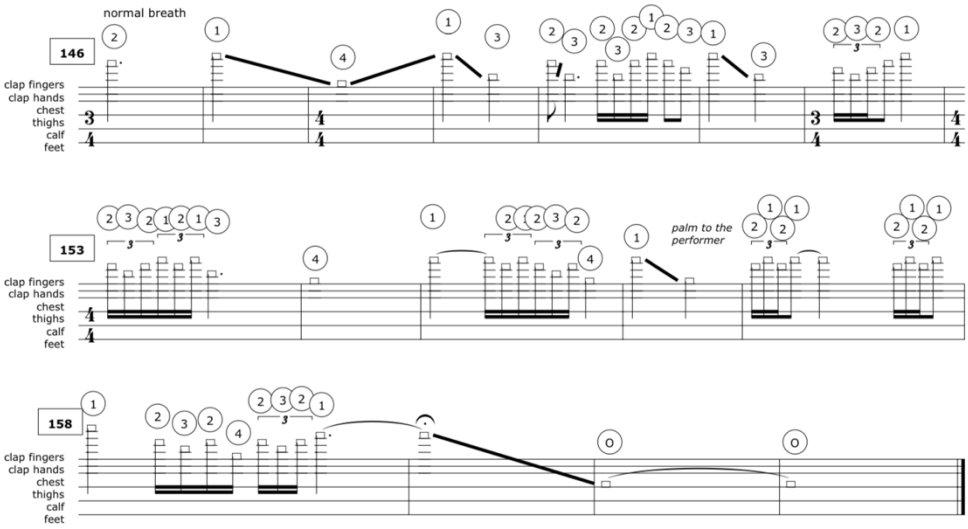
-Home work II-**9** -



-Home work II-**10** -



-Home work II-**11** -



-Home work II-**12** -

9.2.3 *Pas de Cinq*, Mauricio Kagel

WANDELSZENE

1 Die Partien der fünf Darsteller - A, B, C, D und E - sind entweder von männlichen oder weiblichen Schauspielern zu besetzen.
Alle Mitwirkenden sollen mit Spazierstock - eventuell Regenschirm - auftreten. Die Kostümierung kann einheitlich sein.

2 Die Darsteller gehen auf Bahnen, die die Form eines regelmäßigen Fünfecks bilden, dessen Winkel zusätzlich verbunden sind.
Die Mindestlänge einer äußeren Bahn dürfte etwa 5 m, die maximale Breite jeder Bahn etwa 1 m betragen.

2.1 Das Fünfeck kann dem Zuschauerraum beliebig zugewandt werden (also auch ⬡).

2.2 Alle Bahnen werden mittels Gerüsten wie Schrägen oder Rampen verschiedener Fallwinkel sowie durch kurze Treppenpodeste möglichst unterschiedlich gestaltet. (Die Praktikabeln sollen beim Gehen der Darsteller wenig Nebengeräusche verursachen.)

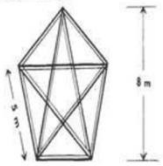
2.3 Die Bahnen sind mit verschiedensten Materialien belegt - z.B. Metall-, Plastik- und Holzplatten, Jute-, Stoff- und Linoleumläufer. Eine regelmäßige Verteilung der Beläge ist zu vermeiden.
Als Beispiel (für e i n e Bahn):

WALKING SCENE

1 The parts of the performers A, B, C, D and E may be taken either by five male or five female actors.

All participants carry a walking stick or perhaps an umbrella. They may be uniformly costumed.

2 The performers walk along lanes constructed to form a regular pentagon; the angles of the pentagon are also connected by lanes.
The minimum length of an outer lane should be about 5 metres; the maximum breadth of any lane should be about 1 metre.



2.1 The pentagon may be turned towards the auditorium in any way desired (thus ⬡ also).

2.2 The lanes are built up in as varied a manner as possible, using scaffolding, small platforms and slopes or ramps of differing angles of inclination. (This construction should produce no extra noises when the performers are walking on it.)

2.3 The lanes are to be covered with the most varied kinds of materials, for example sheets of metal, plastic and wood, and runners of jute, cloth and linoleum. A regular pattern or distribution of floor coverings should be avoided.
Example (for o n e lane):

SCENE A DEAMBULER

1 Les parties des interprètes A, B, C, D et E seront tenues soit par cinq acteurs soit par cinq actrices.

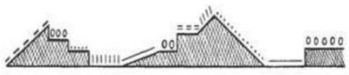
Tous les participants doivent porter une canne, éventuellement un parapluie. Les costumes peuvent être uniformes.

2 Les interprètes marchent sur des voies qui revêtent la forme d'un pentagone régulier, dont les angles sont en outre reliés entre eux.
La longueur minimale d'une voie extérieure peut être d'environ 5 m, la largeur maximale de chaque voie d'environ 1 m.

2.1 Le pentagone peut être tourné vers la salle comme on voudra (donc aussi ⬡).

2.2 Toutes les voies seront différenciées autant que possible, au moyen d'échafaudages tels que biais ou rampes inclinés selon différents angles, aussi bien que par de courtes marches d'escalier. (Pendant le parcours des acteurs les practicables ne doivent faire le moindre bruit.)

2.3 Les voies sont recouvertes des matériaux les plus divers - par exemple plaques de métal, de plastique, planches de bois, tapis de jute, d'étoffe et de linoléum. On évitera une répartition régulière des garnitures.
Exemple (pour u n e voie!)



------ = Plastik / plastic / plastique
oooooo = Linoleum / linoleum / linoléum
. . . . . = Metall / metal / métal
||||||||| = Stoff / cloth / étoffe
——— = Holz / wood / bois
====== = Jute / jute / jute

3 Die Darsteller gehen in bestimmtem Tempo, den rhythmischen Modellen für Schritt- und Stockanschlag folgend. Durch die unregelmäßige Beschaffenheit und das An- und Absteigen der Bahnen werden die Rhythmen dynamisch moduliert und ihre Ausführungen ungenau.
Da die Länge der Schritte nicht vorgeschrieben ist, können z.B. zwei Mitwirkende im gleichen Tempo ungleich lange Strecken zurücklegen.

3.1 Es wurde in der Partitur vermieden, die Tempi der Schritte metronomisch festzulegen. Die verschiedenen Geschwindigkeiten des Gehens sollen erst nach Errichtung der definitiven Topologie und Länge der Bahnen bestimmt werden.
Folgende metronomische Werte könnten den Tempi approximativ entsprechen: Grave 1 (Einheit) = MM 36, Molto lento 1 = MM 42, Lento 1 = MM 50, Andante 1 = MM 60, Moderato 1 = MM 72, Allegro 1 = MM 84, Vivo 1 = MM 104, Presto 1 = MM 120, Prestissimo 1 = MM 144.

3.2 Wenn durch die Bühnenmaße oder den Auf- und Abbau des Gerüstes eine bestimmte Höhe oder Topologie des Fünfecks erforderlich sind, wäre u.U. eine Veränderung der "Choreographie" nötig (z.B.: auch außerhalb der Bahnen, auf der Stelle, rückwärts usw. gehen). Werden solche Umstellungen vorgenommen, bleiben die rhythmischen Modelle jedoch verbindlich.

3.3 Die Rhythmen sollten auf ebenem Boden von einem Korrepetitor einstudiert werden. Erst dann kann der Regisseur mit der eigentlichen Inszenierung des Stückes beginnen, unter Berücksichtigung folgender Aufgaben:
a) jeder Schauspieler soll im Verlauf der Vorstellung mehrere "Rollen" verkörpern;
b) zwischen den Darstellern sind dramaturgische Beziehungen herzustellen.
Es muß vor allem vermieden werden, daß die fünf Mitwirkenden sich nur wie Schlafwandler oder Puppen verhalten, ohne Notiz voneinander zu nehmen. Durch Blicke, plötzliches Wenden, krumme Körperhaltung, unfaire Anwendung des Stockes, galante Gesten, Verstrickungen von Beinen mit Händen und Stöcken usw. soll der Eindruck entstehen, daß in dieser Wandelszene die gleichzeitige Darstellung mehrerer Handlungen stattfindet.

3 The performers walk at a set tempo, following the rhythmic patterns prescribed for the footsteps and the taps of the walking stick. Due to the irregular nature of the covering and the ascent and descent of the lanes, the rhythms are dynamically modulated and their execution becomes inaccurate.
Since the length of the steps is not prescribed, it can happen that two performers will walk unequal distances at an equal tempo.

3.1 The tempo of the footsteps has not been fixed metronomically in the score. The various walking speeds should be determined only after the length of the lanes has been set and their definitive profile has been constructed.
The following metronome values may correspond approximately to the tempos: Grave (unit) = MM 36; Molto lento = MM 42; Lento = MM 50; Andante = MM 60; Moderato = MM 72; Allegro = MM 84; Vivo = MM 104; Presto = MM 120; Prestissimo = MM 144.

3.2 If the dimensions of the stage or the various levels of the scaffolding make a certain height and topology of the pentagon necessary, alterations in the "choreography" may be required in some instances (for example, walking outside the lanes, walking in place, walking backwards). Even if such adaptations must be made, however, the rhythmic patterns remain obligatory.

3.3 The rhythms should be practiced on a level surface, with the aid of a musical assistant. Only then can the stage director begin with the actual production of the piece, taking the following objectives into consideration:
a) each actor must play several "rôles" in the course of the performance;
b) dramaturgical relationships are to be created between the performers.
Above all, care must be taken that the five participants do not behave merely like sleepwalkers or dolls, without taking any notice of each other. Glances, sudden turns, bent carriage, unfair use of the walking stick, gallant gestures, entanglement of legs with hands and sticks, etc., should give the impression that in this "Walking Scene" a number of actions are being represented simultaneously.

3 Les interprètes se meuvent dans un tempo déterminé qui suit les modèles rythmiques concernant le battement des pas et des cannes. De par la constitution irrégulière et la montée et descente des voies, les rythmes sont modulés dynamiquement et leur exécution devient inexacte.
Comme la longueur des pas n'est pas prescrite, deux participants peuvent parcourir, marchant dans le même tempo, des trajets de longueur différente.

3.1 On a évité, dans la partition, de fixer métronomiquement les tempos des pas. Les différentes allures ne doivent être déterminées qu'après l'établissement de la topologie définitive et de la longueur des voies.
Les valeurs métronomiques suivantes pourraient correspondre approximativement aux tempi: Grave (unité) = MM 36, Molto lento = MM 42, Lento = MM 50, Andante = MM 60, Moderato = MM 72, Allegro = MM 84, Vivo = MM 104, Presto = MM 120, Prestissimo = MM 144.

3.2 Au cas où les dimensions de la scène ou le montage et démontage de l'échafaudage nécessitaient une certaine hauteur et topologie du pentagone, il faudrait changer la "chorégraphie" (par exemple marcher aussi en dehors des voies, sur place, en arrière, etc.). Si on procède à de tels changements, les modèles rythmiques n'en restent pas moins obligatoires.

3.3 Les rythmes devraient être étudiés sur un sol plat par un corrépétiteur. Ensuite le metteur en scène peut entreprendre la mise en scène proprement dite, en observant les règles suivantes:
a) chaque acteur doit incarner plusieurs "rôles" au cours de la représentation.
b) des relations dramaturgiques sont à établir entre les acteurs.
On se gardera avant tout de créer l'impression que les cinq interprètes se comportent comme des somnambules ou des poupées qui ne prêtent aucune attention les uns aux autres. Des regards, des retournements subits, une tenue courbée du corps, un emploi ignoble de la canne, des gestes galants, des enchevêtrements de jambes, de mains et de cannes doivent donner l'illusion qu'il s'agit de la représentation simultanée de plusieurs actions dramatiques.

Ein akrobatisches Agieren ist besonders zu fördern; das jeweilige Tempo des Schreitens sowie die Stockanschläge dürfen jedoch nicht beeinträchtigt werden.

3.4 Außer den fünf Stöcken können auch andere Requisiten einbezogen werden, wie z.B. dunkle Brillen, Lampen, Stühle, Bücher, Spiegel, Zigarren, Schnüre usw.

4 Schritte und Stockanschläge sind die einzigen hörbaren Ereignisse; die Darsteller agieren stumm. Die Lautstärke des Stockanschlags ist selten fixiert. Es wäre denkbar, Mikrophone oder Kontaktmikrophone unter dem Fünfeckgerüst anzubringen, um die Geräusche durch Lautsprecher zusätzlich wiederzugeben. Drahtlose Mikrophone könnten auch am Körper der Darsteller (z.B. am Brustkorb, Hals, Handgelenk) befestigt werden, um alle Nebengeräusche zu verstärken. Die Lautsprecher zur Übertragung dieser Geräusche sollten dem Zuschauer unsichtbar sein.

4.1 Eine rein instrumentale Fassung für fünf Schlagzeugspieler (ohne Darsteller) könnte mit den rhythmischen Modellen ausgearbeitet werden. Die Instrumente - deren Anzahl und Wahl beliebig ist - sollten so aufgestellt sein, daß die Spieler auf der Bühne gehen müssen. Melodie-Instrumente sind nicht zu verwenden.

5 Die Beleuchtung - einfarbiges, hartes Licht - ist auf die Bahnen zu konzentrieren. Keine Verfolgungsscheinwerfer einbeziehen. Beleuchtungsveränderungen wären nur durch langsame, kaum wahrnehmbare Übergänge möglich.
Vor Beginn des Stückes ist der Vorhang geschlossen und die Darsteller stehen im Dunkeln. Nach Öffnen des Vorhangs erfolgt die volle Beleuchtung in einem Zuge, ohne Anschwellen. Das Spiel wird nach Pausentakt 24 mit einem plötzlichen cut-off (kein Einziehen des Lichts!) beendet. Der Vorhang bleibt offen.

6 Verschiedene Fassungen des Stückes könnten am gleichen Abend - aber nicht hintereinander - gespielt werden.

Acrobatic movement is especially encouraged; the given tempo of footsteps and walking-stick taps, however, must not be impaired.

3.4 In addition to the five walking sticks, other props may also be included, such as dark glasses, lamps, chairs, books, mirrors, cigars, cords, etc.

4 Footsteps and taps of the walking sticks are the only audible occurrences; the actors play mute. The dynamic level of the walking-stick taps is seldom fixed. It would be possible to place microphones or contact microphones on or under the scaffolding of the pentagon to reproduce the sounds additionally through loudspeakers. Wireless microphones may also be worn by the performers (for example on the chest, throat, wrist), to amplify all the extraneous sounds. The loudspeakers should not be visible to the audience.

4.1 A purely instrumental version for five percussionists (without actors) may be made using the rhythmic patterns. The instruments - number and type ad lib. - should be placed so that the players must walk about the stage. Melodic percussion instruments (for example Marimbaphone, Xylophone, etc.) are not to be used.

5 The lighting - monochromatic, harsh light - is to be concentrated on the lanes. Do not include movable spotlights. Lighting changes are only permissible if carried out slowly and virtually imperceptibly.
Before the piece begins, the curtain is closed and the actors stand in the dark. When the curtain is opened, the full lighting is turned on at once, and does not come up gradually. The performance is brought to an end after the rest in bar 24 by a sudden cut-off (the light does not dim gradually). The curtain remains open.

6 Various versions of the piece may be played on the same evening - but not one directly after the other.

Des comportements acrobatiques sont particulièrement à encourager; sans toutefois qu'ils ne nuisent au tempo prescrit de la marche ni au battement des cannes.

3.4 A part les cinq cannes on peut utiliser d'autres accessoires comme lunettes noires, lampes, chaises, livres, miroirs, cigares, cordes, etc.

4 Les pas et les battements des cannes sont les seuls phénomènes audibles; les acteurs restent muets. L'intensité du battement sur le sol est rarement fixée.
Il serait concevable de placer des microphones et des microphones de contact sous l'échafaudage, pour reproduire en plus les bruits par des hauts-parleurs. Des micros sans fil pourraient également être fixés au corps des acteurs (par exemple sur le thorax, au cou, au poignet), pour renforcer tous les bruits secondaires. Les hauts-parleurs servant à transmettre ces bruits devraient être invisibles aux spectateurs.

4.1 On pourrait élaborer avec les modèles rythmiques une version purement instrumentale pour cinq batteurs seuls (sans acteurs). Les instruments - dont le nombre et le choix sont à la volonté - devraient être disposés de telle façon que les musiciens doivent parcourir la scène. On n'emploiera pas d'instruments mélodiques (tels que vibraphone, xylophone, etc.).

5 L'éclairage sera concentré sur les voies: lumière crue et unicolore. Ne pas utiliser des projecteurs de poursuite. Des changements d'éclairage ne seraient possibles que par transitions lentes et à peine perceptibles.
Avant le début de la pièce le rideau est baissé et les acteurs sont dans l'obscurité. Après le lever du rideau a lieu le plein éclairage d'un seul trait, sans progression. Le jeu se termine après le soupir de la mesure 24 en un brusque cut-off (sans diminution progressive de la lumière!). Le rideau reste levé.

6 On pourrait exécuter différentes versions du morceau la même soirée, mais pas successivement.

7 Die Zuschauer können an jedem beliebigen Punkt außerhalb oder innerhalb der Spielfläche plaziert werden, z.B. in ansteigenden Sitzreihen rings um die Darsteller, in Halbkreisform, auf der Bühne sowie im Saal oder – eventuell auf Drehstühlen – zwischen den Bahnen.

8 Zeichenerklärung

- Takt, dessen Dauer von der Länge der Schritte und des Bahnabschnitts bestimmt wird
- Pfeil zeigt auf das zu erreichende Ziel
- Taktanfang
- A↓ D↓ gleichzeitig beginnen
- Wiederholung des rhythmischen Modells
- fortschreitende Wiederholung des rhythmischen Modells bis Erreichen des Ziels
- Ziel bei Beginn des nächsten Taktes erreichen
- nach Erreichen des Zieles bewegungslos warten
- R rechter Fuß
- L linker Fuß
- starker Fußtritt (sonst möglichst leises Treten)
- (R.H.) rechte Hand
- (L.H.) linke Hand
- Stock (R.H.) RL RL nach Anschlag des Stockes diesen auf den Fußboden gleiten lassen (Legatobogen) und dann weiter schreiten

7 The audience may be seated at any place desired, either outside or within the playing area, for example in rising rows of seats "in the round", in a half-circle, on the stage as well as in the auditorium, or – perhaps in swivel-chairs – between the lanes.

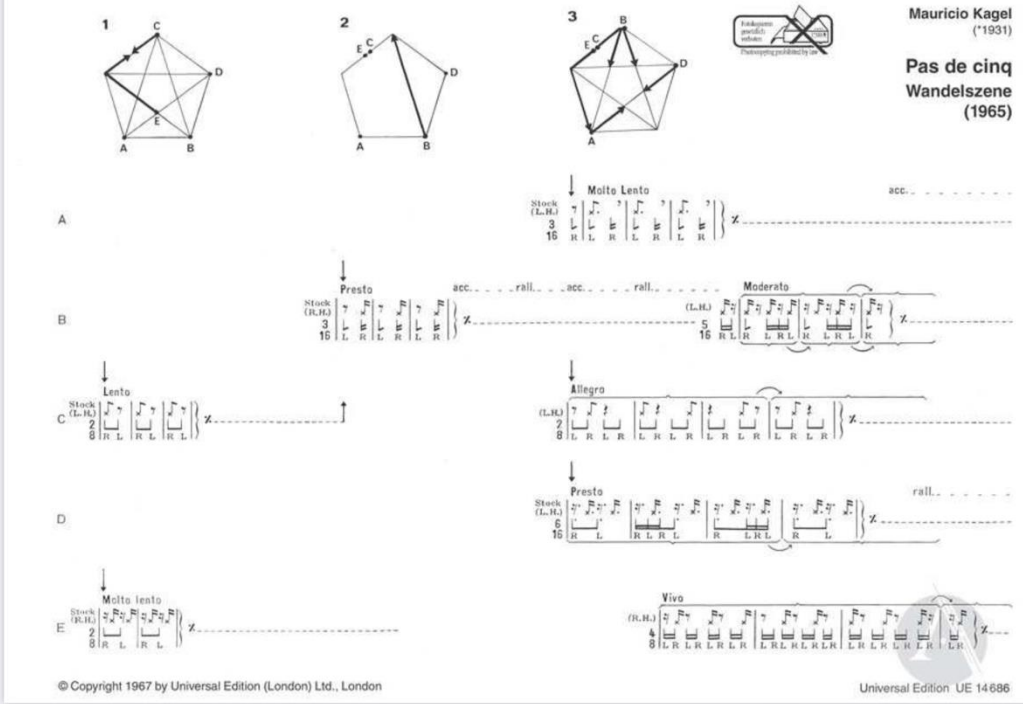
8 Explanation of signs

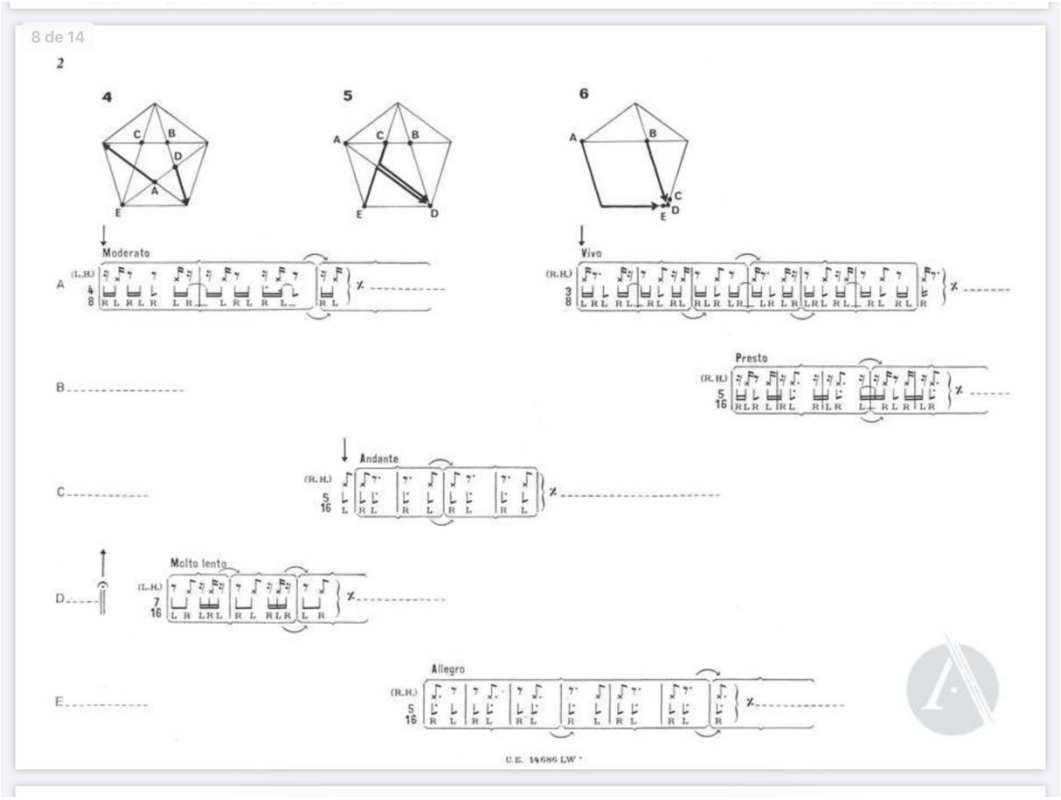
- bar, duration determined by length of steps and length of the segment of the lane
- the arrow points to the goal to be reached
- beginning of the bar
- A↓ D↓ begin simultaneously
- repetition of the rhythmic pattern
- continued repetition of the rhythmic pattern until the goal is reached
- reach the goal by the beginning of the next bar
- after reaching the goal, wait motionless
- R right foot
- L left foot
- heavy step (otherwise walk as lightly as possible)
- (R.H.) right hand
- (L.H.) left hand
- Stock (R.H.) RL RL after tapping the walking stick, let it drag along the floor (legato slur) and go on walking

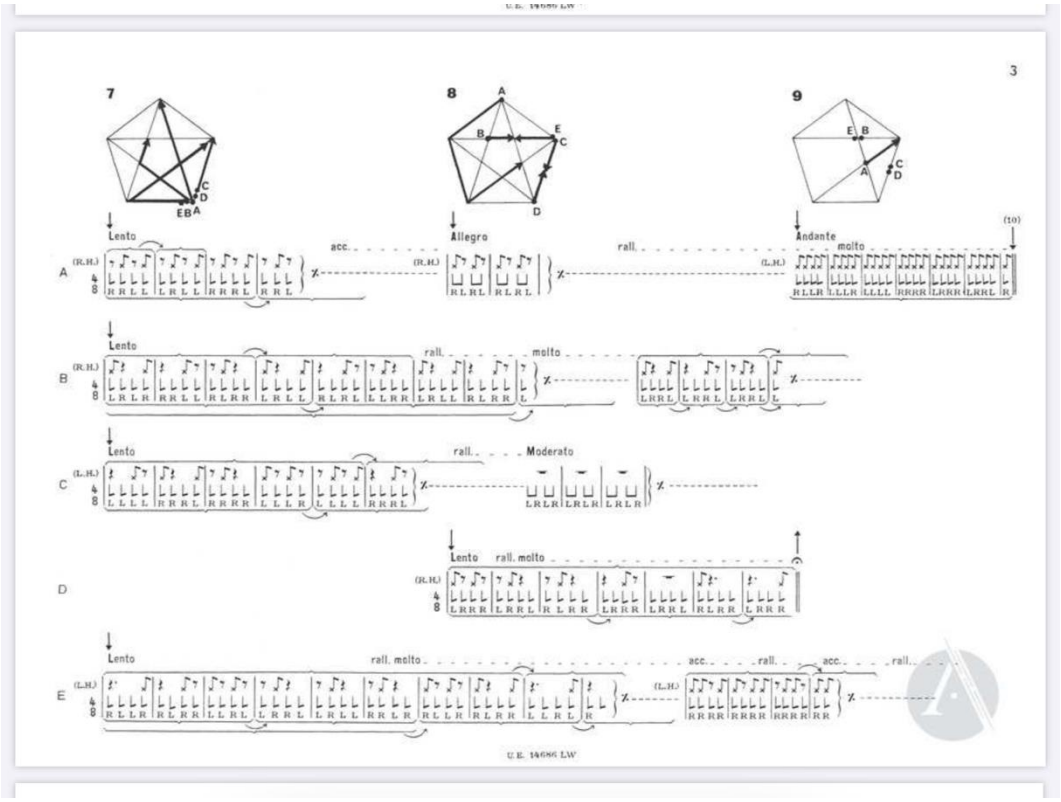
7 Les spectateurs peuvent être placés à n'importe quel point à l'intérieur ou à l'extérieur de la scène, par exemple en rangées de sièges ascendants tout autour des acteurs, en demi-cercle, sur la scène aussi bien qu'en salle, ou – éventuellement sur des chaises tournantes – entre les voies.

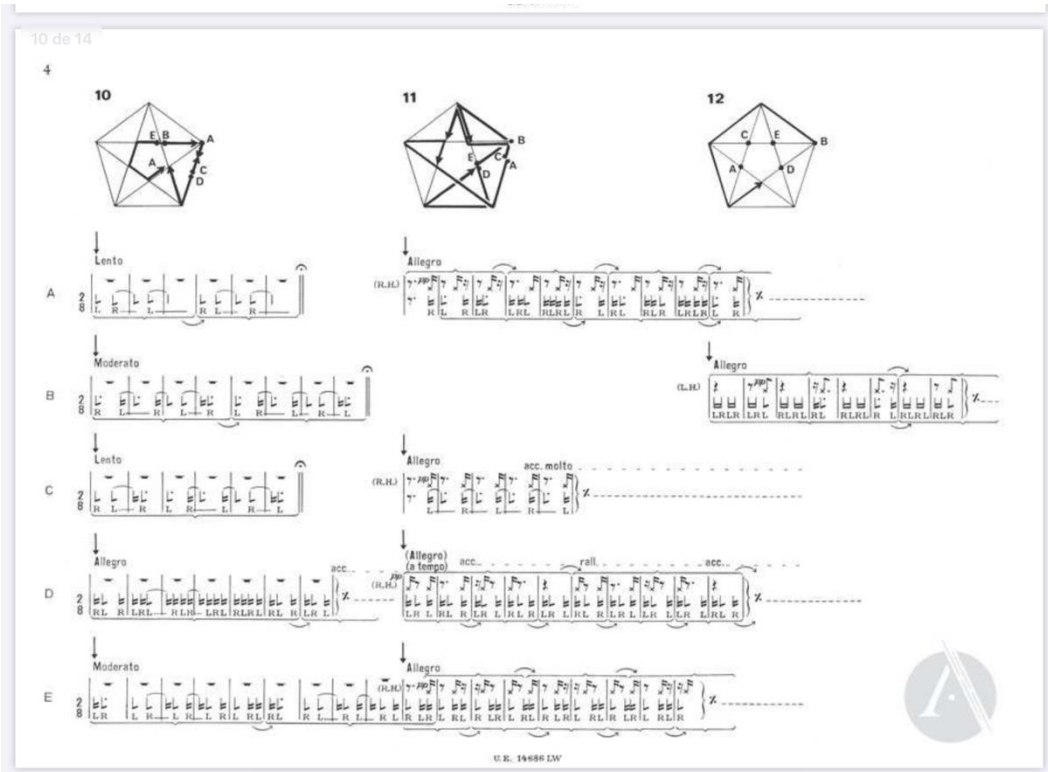
8 Explication des signes

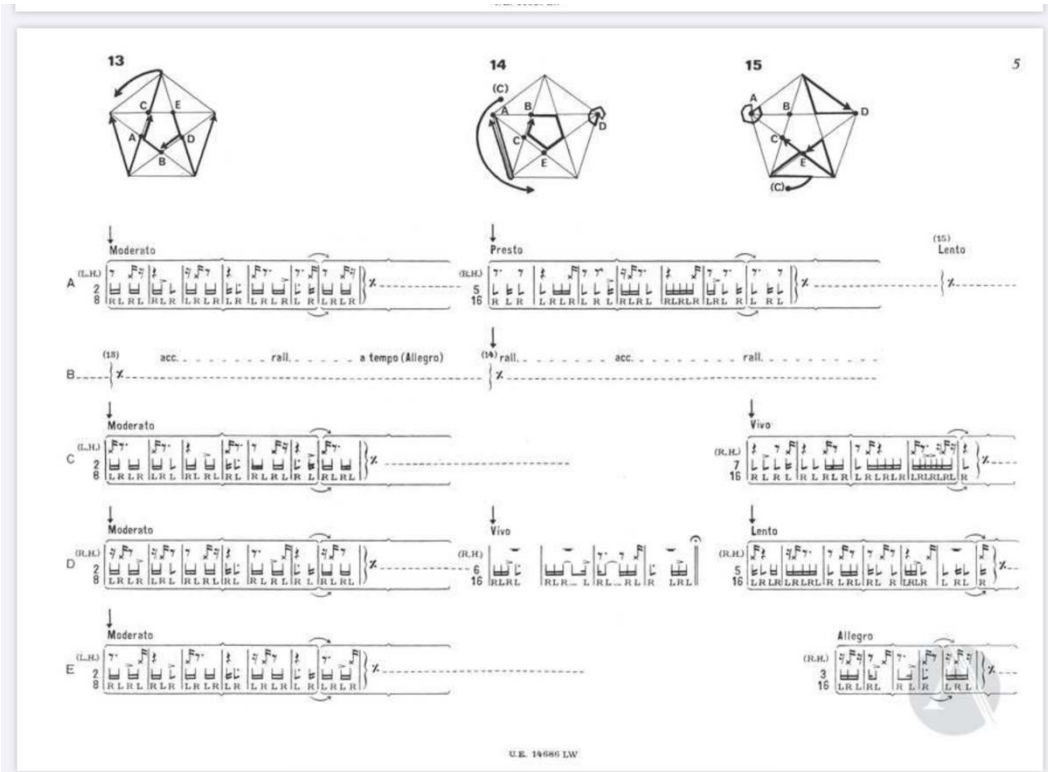
- mesure dont la durée est déterminée par la longueur des pas et du segment de voie.
- la flèche indique le but à atteindre
- début de la mesure
- A↓ D↓ commencent en même temps
- répétition du modèle rythmique
- répétition du modèle rythmique jusqu'à l'arrivée au but
- atteindre le but au commencement de la mesure suivante
- après avoir atteint le but, attende immobile
- R pied droit
- L pied gauche
- pas accentué (sinon pas aussi léger que possible)
- (R.H.) main droite
- (L.H.) main gauche
- Stock (R.H.) RL RL après avoir frappé la canne au sol, la laisser glisser sur le plancher en continuant la marche

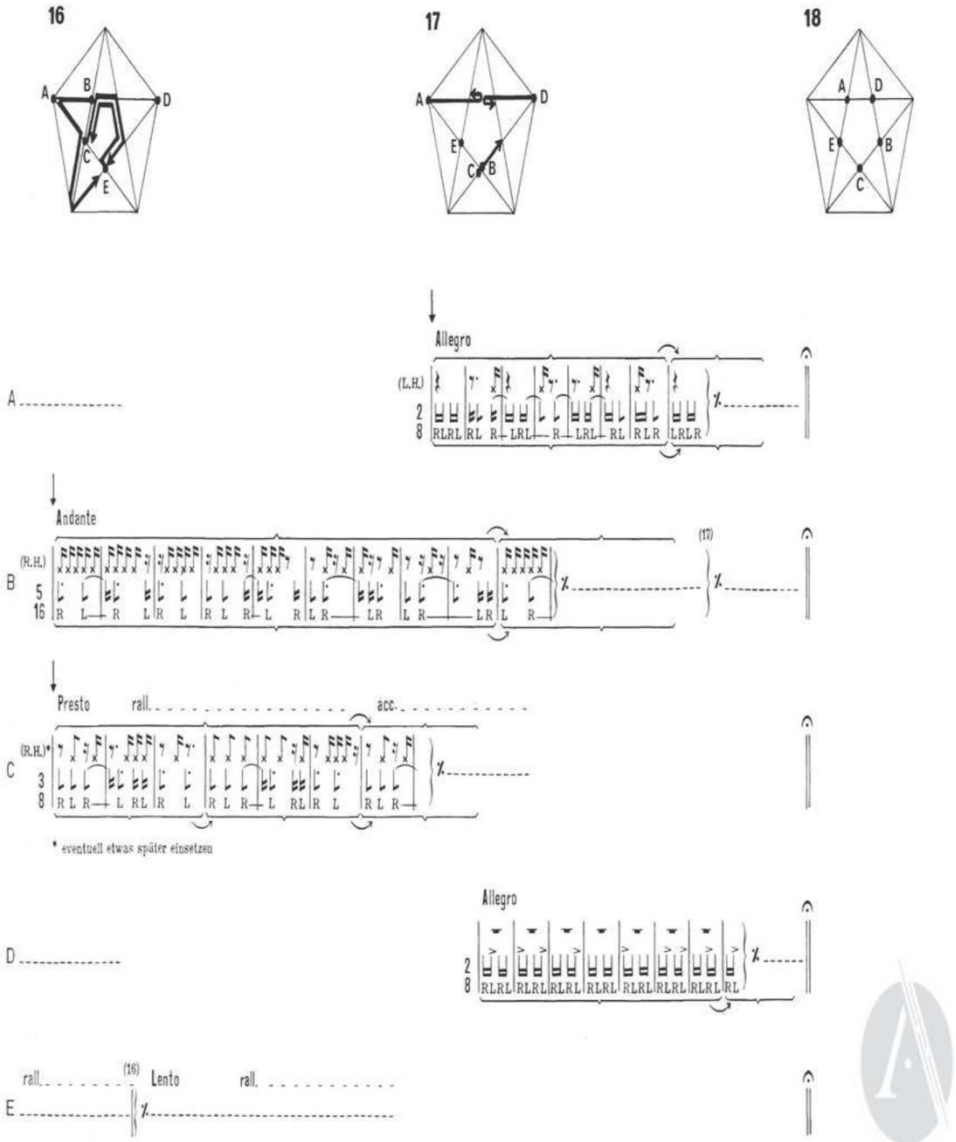


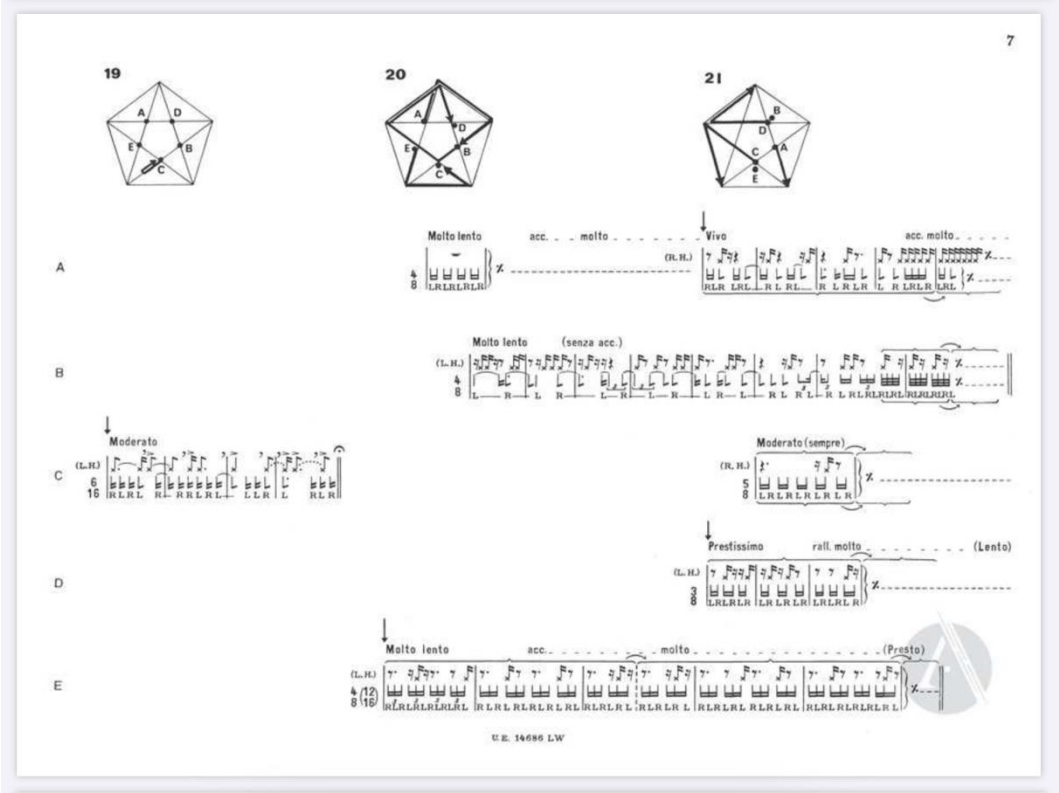

8 de 14
2
4
5
6
Moderato
Vivo
Presto
Andante
Molto lento
Allegro
U.E. 14686 LW

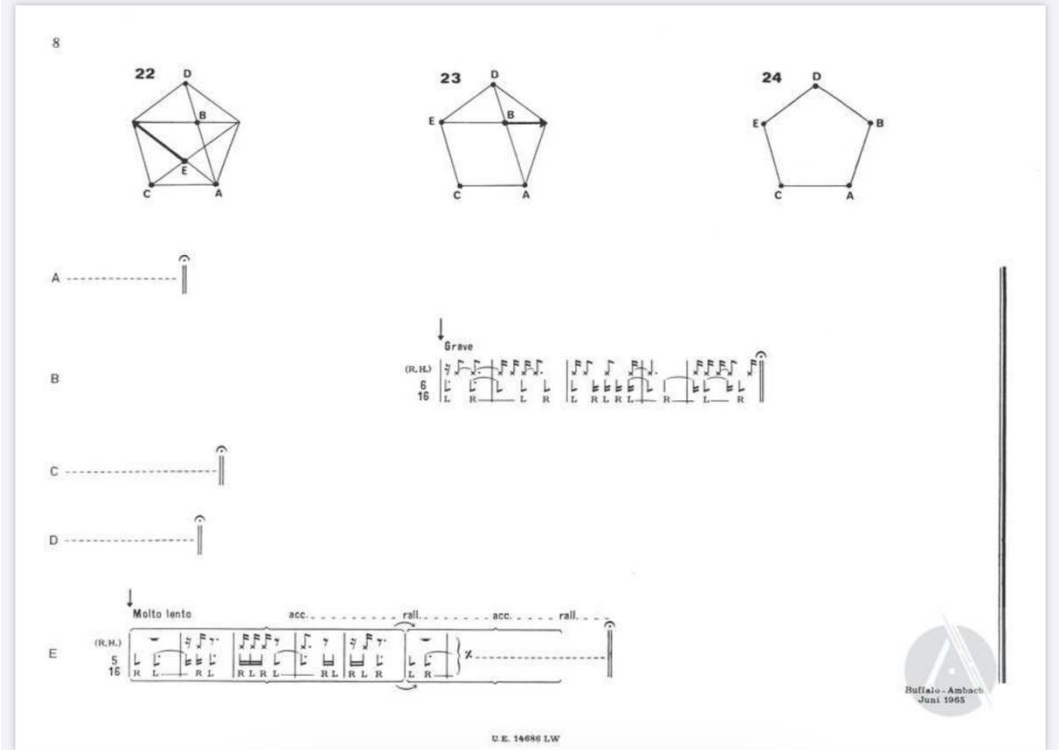

3
7
8
9
Lento
Allegro
Andante
molto
rall.
acc.
Moderato
rall. molto
U.E. 14686 LW


10 de 14
4
10
11
12
Lento
Allegro
Moderato
Allegro
Lento
Allegro
acc. molto
Allegro
(Allegro)
(a tempo)
acc.
rall.
acc.
Moderato
Allegro
U.E. 14686 LW


13
14
15
5
Moderato
Presto
(15)
Lento
(13)
acc.
rall.
a tempo (Allegro)
(14)
rall.
acc.
rall.
Moderato
Vivo
Moderato
Vivo
Lento
Moderato
Allegro
U.E. 14686 LW


16
17
18
A
B
C
D
E
Allegro
(L.H.)
2
8
RLRL RL R LRL R LRL RL RLR LRLR
Andante
(R.H.)
5
16
R L R L R L R L R L R L R L R L
(17)
Presto
rall.
acc.
(R.H.)*
3
8
R L R L RL R L R L R L RL R L R L R
* eventuell etwas später einsetzen
Allegro
RLRL RLRL RLRL RLRL RLRL RLRL RLRL RL
rall.
(16)
Lento
rall.
U.E. 14686 LW


7
19
20
21
A
B
C
D
E
Molto lento
acc. . . molto . . . . . Vivo
acc. molto . . . . .
(R. H.)
Molto lento
(senza acc.)
(L. H.)
Moderato
Moderato (sempre)
Prestissimo
rall. molto . . . . . (Lento)
Molto lento
acc. . . . . molto . . . . . (Presto)
U.E. 14686 LW


8
22
23
24
A
B
C
D
E
Grave
(R. H.)
Molto lento
acc. . . . . rall. . . . . acc. . . . . rall. . . .
Buffalo - Ambach
Juni 1965
U.E. 14686 LW