



---

# Universidad de Valladolid

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS/ FACULTAD DE EDUCACIÓN  
MÁSTER DE PROFESOR EN EDUCACIÓN SECUNDARIA OBLIGATORIA Y  
BACHILLERATO, FORMACIÓN PROFESIONAL Y ENSEÑANZAS DE  
IDIOMAS

## TRABAJO FIN DE MASTER

INCLUSIÓN DEL REPERTORIO DE MÚSICA CONTEMPORÁNEA Y  
VANGUARDISTA EN LOS CURSOS 5º Y 6º EN LA ESPECIALIDAD DE  
PERCUSIÓN DE LOS CONSERVATORIOS PROFESIONALES DE MÚSICA  
DE CASTILLA Y LEÓN

Alumno D.: ANDRÉS MONTALVILLO CRIADO

Presentado bajo la dirección del tutor Dr.: MANUEL DEL RÍO LOBATO



## **Resumen**

La música contemporánea y vanguardista es fundamental en la formación de un percusionista, ya que amplía sus posibilidades sonoras y requiere un desarrollo técnico y musical significativo. El conocimiento de las nuevas composiciones y su relevancia en la docencia son cruciales para el progreso musical y el aprendizaje de nuevos lenguajes. Este Trabajo de Fin de Máster (TFM) se centra en investigar la situación actual de los conservatorios profesionales de música en Castilla y León, específicamente en los cursos finales de las enseñanzas profesionales, 5º y 6º. El objetivo es analizar cómo la inclusión de esta música afecta al alumnado que continúa sus estudios superiores, explorando su impacto en su formación y desarrollo artístico.

**Palabras clave:** Música contemporánea, vanguardia, conservatorio, percusión, Castilla y León.

## **Abstract**

Contemporary and avant-garde music is fundamental in the training of a percussionist, as it broadens his or her sound possibilities and requires significant technical and musical development. Knowledge of new compositions and their relevance in teaching are crucial for musical progress and the learning of new languages. This Master's Thesis (TFM) focuses on investigating the current situation of professional music conservatories in Castilla y León, specifically in the final years of professional education, 5th and 6th. The aim is to analyse how the inclusion of this music affects students who continue their higher education, exploring its impact on their training and artistic development.

**Keywords:** Contemporary music, avant-garde music, conservatory, percussion, Castilla y León.



## Índice

Índice de figuras.....	I
1. Introducción.....	1
1.1. Agradecimientos.....	1
1.2. Presentación y justificación.....	3
1.3. Hipótesis.....	5
1.4. Objetivos.....	6
1.4.1. Objetivos generales.....	6
1.4.2. Objetivos específicos.....	7
1.5. Metodología.....	7
1.6. Estado de la cuestión.....	9
1.7. Marco teórico.....	11
2. Análisis de los datos.....	20
2.1. Análisis de las encuestas del alumnado.....	21
2.2. Análisis de las encuestas del profesorado.....	32
2.3. Conclusiones de los datos.....	37
3. Propuesta de un repertorio.....	39
4. Conclusiones.....	46
Bibliografía.....	47
Webgrafía.....	51
Anexos.....	53
Anexo II. Encuesta al profesorado.....	60

Anexo IV. Partitura de multipercusión.....	68
Anexo V. Partitura de vibráfono.....	76
Anexo VI. Partitura de caja.....	80
Anexo VII. Partitura de timbales.....	86



## Índice de figuras

Figura 1. Introducción de S. Fink a Trommel Suite donde se muestran las indicaciones del autor sobre dónde hay que tocar y que tipo de baquetas se han de utilizar.....	23
Figura 2. Notación de la con su descripción que van a aparecer a lo largo de la obra....	24
Figura 3. Fragmento de la obra “Sonata for Timpani” de John H. Beck.....	24
Figura 4. Leyenda de la obra “Topf Tanz” de E. Kopetzki.....	26
Figura 5. Compases iniciales de la obra “Topf Tanz” de E. Kopetzki.....	26
Figura 6. Fragmento de la obra “Eight pieces for four timpani” de Elliot Carter, concreto de la pieza número 5 “Improvisation”.....	28
Figura 7... Diferentes zonas del timbal donde hay que tocar y con qué letra se representa cada zona.....	29
Figura 8..... Cantidad de alumnos que han participado en clases magistrales de este estilo musical.....	31
Figura 9. Cantidad de respuestas y centro de trabajo de los encuestados que han respondido.....	33
Figura 10. Cantidad de respuestas a la pregunta nº3.....	34
Figura 11. Fragmento de “Arché”.....	35
Figura 12. Respuestas a la pregunta número 9.....	37
Figura 13. Fragmento de “Estudio para arco y marimba”.....	40
Figura 14. Fragmento de “Sen VI”.....	41
Figura 15. Fragmento de “Sen VI”.....	41
Figura 16. Fragmento de “Sen VI”.....	42
Figura 17. Fragmento estudio nºI para vibráfono.....	43
Figura 18. Fragmento de la obra “Stop Speaking”.....	43
Figura 19. Leyenda de la obra “Stop Speaking”.....	44
Figura 20. Fragmento de la obra “Folklore Suite”.....	45
Figura 21. Fragmento de la obra “Folklore Suite”.....	45





## **1. Introducción**

### **1.1. Agradecimientos**

Agradecido a mi mujer María, a mi hermano Javier y a mis padres Toño y Mari por su paciencia durante todos los años que he estado estudiando. Sin esos apoyos personales, los valores del trabajo y sacrificio que me han inculcado conseguir mis objetivos habría sido imposible.

A mis compañeros de este máster y al profesorado por su flexibilidad y ayuda por la dificultad que es combinar el trabajo y el estudio. Más en concreto al Dr. y tutor de este trabajo Manuel del Río Lobatón por su compromiso y flexibilidad.

A mis amigos de toda la vida, ya que aunque siga haciendo amigos y compañeros de estudio y de trabajo considero importante saber de dónde se viene y a dónde se quiere llegar, ya sea como músico o como docente.

A mi tutora de prácticas Laura Vicente del IES Duque de Albuquerque de Cuéllar (Segovia), a mis profesores Beatriz Fraile, Neus Fontestad, Rodrigo Martínez y Vicente Uñón del Conservatorio Profesional de Música de Segovia por inculcaron la curiosidad sobre la música de la que trata este trabajo. También a otros profesores de percusión como Alejandro Sancho, Jose Antonio Caballero, Conrado Moya, Miquel Bernat, Rafael Más y otros muchos por la aportación musical y personal que han tenido en mi persona.

A Flau & CIA porque gracias a ellos he podido dedicarme y vivir de la música y a mis amigos musicales Santiago Villar por el aporte de sus conocimientos y consejos a nivel musical y personal, Danail Mitkov y Javier Criado por su amistad y respeto musical que nos tenemos entre todos.



## **1.2. Presentación y justificación**

La problemática que este trabajo pretende abordar y dar solución es la inclusión del repertorio contemporáneo y vanguardista en los repertorios que se interpretan en los cursos 5º y 6º de los conservatorios profesionales de música de Castilla y León en la especialidad de percusión. La motivación y justificación para la realización de este trabajo ha sido mi experiencia personal y la necesidad, bajo mi punto de vista, de incluir una mayor cantidad de obras de estos estilos en los últimos cursos de las enseñanzas profesionales.

El asunto que ocupa estas líneas es un desafío significativo para el alumnado a lo largo de su vida profesional y durante los estudios superiores. Al llegar a estas etapas, el repertorio musical cambia radicalmente, adoptando características de la música contemporánea y/o vanguardista a las que los estudiantes no están acostumbrados. Esta transición implica enfrentarse a tipos de escritura complejos, texturas diversas y la integración de nuevas sonoridades a través de técnicas extendidas y música electrónica, lo cual representa un reto considerable para un alumnado generalmente poco preparado para estos estilos musicales (Krauss, 1985; Nyman, 1999).

La adopción de tecnologías y técnicas pedagógicas innovadoras es fundamental para abordar estos desafíos. Los estudios muestran que la incorporación de tecnología en la enseñanza de la música puede mejorar significativamente la experiencia educativa, haciendo que los estudiantes se sientan más comprometidos y preparados para enfrentar la música contemporánea (USC Thornton School of Music, 2019). Además, la implementación de estrategias inclusivas y centradas en el alumno puede ayudar a los estudiantes a adaptarse mejor a estos nuevos contextos musicales (Frontiers, 2021).

Es crucial que los programas educativos en música no solo se enfoquen en la técnica y la teoría tradicionales, sino que también abarquen estos nuevos métodos y tecnologías para preparar adecuadamente a los estudiantes para las demandas actuales del mundo profesional de la música (Cambridge Core, 2015).

Este tema plantea varias cuestiones a las que pretendo responder y, al mismo tiempo, proponer un repertorio que incluya las características mencionadas anteriormente, con el fin de acercar estos estilos musicales tanto a los estudiantes como al público en general. Según Nyman (1999), la incorporación de música experimental y vanguardista en el repertorio educativo no solo amplía el horizonte musical de los

estudiantes, sino que también fomenta una mayor apreciación del público por estos géneros. Además, estudios han demostrado que la exposición a una variedad musical puede enriquecer la experiencia educativa y aumentar la competencia interpretativa de los estudiantes (Ferguson & Brown, 2020).

Implementar un repertorio que incluya música contemporánea y técnicas extendidas puede ser desafiante, pero también es altamente beneficioso. Como señala Mooney (2015), la educación musical que integra nuevas tecnologías y enfoques experimentales permite a los estudiantes desarrollar habilidades únicas y adaptarse mejor a las demandas del mundo musical actual. Asimismo, Krauss (1985) argumenta que familiarizar a los estudiantes con estas obras puede transformar su perspectiva artística y enriquecer su comprensión de la música como un todo.

Autoras como (García Torán, Monreal-Guerrero, Carabias-Galindo, & Berrón Ruiz, 2023) apuntan que en conservatorios profesionales como el Conservatorio Profesional de Música “Arturo Soria” de Madrid, la asignatura de música contemporánea no se imparte por falta de alumnado, ocurre lo mismo en conservatorios superiores como el de Zaragoza, Granada o Murcia donde las asignaturas relacionadas con la música contemporánea a nivel teórico, interpretativo o de técnicas extendidas no se imparten por falta de alumnado y, en algunas ocasiones, por falta de profesorado.

Esta problemática se extiende por una gran parte de los conservatorios españoles, ya sean profesionales o superiores, donde se dejan de lado la música de los siglos XX y XXI. En el caso de la percusión este problema se multiplica por la cantidad de instrumentos que esta familia abarca. La interpretación de autores como el norteamericano Casey Cangelosi, Bruno Giner o Toshio Hosokawa se encuentran lejos del alumnado de 5º y 6º de las enseñanzas profesionales de música de Castilla y León.

Aunque en los objetivos específicos establecidos en el artículo 3 del Real Decreto 1577/2006, de 22 de diciembre, hace mención a ello en el punto “conocer e interpretar obras escritas en lenguajes musicales contemporáneos, como toma de contacto con la música de nuestro tiempo”, en el posterior decreto 60/2007, de 7 de junio, por el que se establece el currículo de las enseñanzas elementales y profesionales de música en la Comunidad de Castilla y León no contempla en sus objetivos ni en sus contenidos nada relacionado con la música de los siglos XX y XXI en la especialidad de percusión pese a que todo el repertorio que un percusionista interpreta de manera

individual sea de estos siglos y actualmente se está avanzando cada vez más en la composición de estas.

Para dar solución al problema anteriormente nombrado al final de este trabajo voy a proponer un repertorio para un alumno tipo que curse el último curso de las enseñanzas profesionales de música en cualquiera de los once conservatorios que hay en Castilla y León.

### **1.3. Hipótesis**

La integración del repertorio de música contemporánea y vanguardista en la especialidad de percusión en los conservatorios profesionales de Castilla y León tiene una visibilidad limitada, lo cual impacta negativamente en la formación completa del alumnado. Sin embargo, aumentar la inclusión de este repertorio en las programaciones didácticas mejoraría la apreciación y el dominio técnico de los estudiantes hacia estos estilos musicales. Es probable que una mayor exposición a estas obras influya positivamente en las percepciones del alumnado y profesorado, promoviendo una aceptación más amplia y una valoración más alta de la importancia de estos géneros en la educación musical.

La inclusión de la música contemporánea y vanguardista en los programas educativos de los conservatorios profesionales es crucial para el desarrollo integral de los estudiantes de percusión. Según Kraut (2016), la exposición a un repertorio diverso fomenta habilidades técnicas avanzadas y una comprensión profunda de múltiples estilos musicales, lo que es esencial para los percusionistas que aspiran a una carrera profesional. Además, estudios recientes indican que la incorporación de obras contemporáneas y vanguardistas en el currículo promueve la adaptabilidad y la creatividad de los estudiantes (Smith, 2018).

El objetivo general de esta investigación es analizar la visibilidad y la implicación del repertorio contemporáneo y vanguardista en la especialidad de percusión en los conservatorios profesionales de Castilla y León. Los objetivos específicos incluyen: establecer el criterio del alumnado sobre lo que constituye este repertorio, observar la cantidad de estudiantes que han interpretado estos estilos y su percepción sobre la utilidad de dichas interpretaciones, y valorar la importancia que el profesorado otorga a este repertorio en sus programaciones.

La literatura sugiere que el repertorio contemporáneo y vanguardista ofrece a los estudiantes oportunidades únicas para desarrollar nuevas habilidades técnicas y musicales (Green & Gallwey, 2015). Este tipo de música a menudo implica el uso de técnicas extendidas y notaciones no convencionales, lo cual desafía a los estudiantes a expandir sus capacidades interpretativas (Dierstein, Roth, & Ruland, 2018). Además, la inclusión de estos estilos en el currículo puede fomentar una mayor apreciación por la innovación y la creatividad en la música (Griffiths, 2010).

El éxito de integrar el repertorio contemporáneo y vanguardista depende en gran medida de la aceptación tanto del alumnado como del profesorado. Investigaciones previas han mostrado que cuando los estudiantes están expuestos regularmente a este tipo de música, tienden a desarrollar una mayor apreciación y disposición para interpretar obras contemporáneas (Smith, 2018). Sin embargo, la reticencia inicial puede ser un desafío significativo. Es esencial que los docentes no solo incluyan este repertorio en sus programaciones, sino que también proporcionen el apoyo necesario para ayudar a los estudiantes a superar las dificultades técnicas y conceptuales que puedan surgir (Mooney, 2015).

En conclusión, la hipótesis planteada sugiere que una mayor visibilidad y la integración sistemática del repertorio contemporáneo y vanguardista en la especialidad de percusión en los conservatorios de Castilla y León mejoraría significativamente la formación técnica y musical del alumnado. La adopción de estas obras no solo enriquecería la experiencia educativa, sino que también prepararía a los estudiantes de manera más efectiva para los desafíos de la música moderna. Esta investigación contribuirá a una mejor comprensión de cómo la música contemporánea puede ser integrada eficazmente en la educación musical profesional.

## **1.4. Objetivos**

### **1.4.1. Objetivos generales**

El objetivo general que se pretende abordar a través de esta investigación es conocer la visibilidad que tiene la música contemporánea y vanguardista en la especialidad de percusión en los conservatorios profesionales de Castilla y León y ver la implicación que este tipo de repertorio dentro de las programaciones didácticas.

### **1.4.2. Objetivos específicos**

Como objetivos específicos que se van a abordar son consecuencia de los objetivos generales:

1. Establecer el criterio que tiene el alumnado sobre lo que es el repertorio contemporáneo o vanguardista.
2. Observar que cantidad de alumnado ha interpretado estos estilos musicales, si les habría gustado interpretar alguna obra más y si les fue útil interpretar estas obras.
3. Valorar si el profesorado considera importante que su alumnado estudie este tipo de obras.
4. Establecer si el profesorado incluye este repertorio en sus programaciones y si el alumnado lo acepta o si es reticente.
5. Proponer un repertorio con las características que tiene la música contemporánea para los cursos finales de las enseñanzas profesionales.

### **1.5. Metodología**

En la recolección de datos utilizando una metodología mixta, se combinan enfoques cuantitativos y cualitativos para obtener una visión más completa del fenómeno estudiado. En el aspecto cuantitativo, se emplean herramientas como encuestas y cuestionarios estructurados que permiten recoger datos numéricos y estandarizados de un amplio grupo de participantes. Este método facilita la obtención de datos representativos y permite realizar análisis estadísticos que pueden identificar patrones y tendencias dentro de la población estudiada (Creswell, 2009; Research Method, n.d.).

La observación directa es una técnica cualitativa que se utiliza para recolectar datos en su contexto natural. Esta técnica implica que los investigadores observen y registren el comportamiento y las interacciones de los participantes en su entorno cotidiano sin intervenir. La observación puede ser estructurada, con una guía predefinida de aspectos a observar, o no estructurada, donde el observador anota todo lo que considera relevante. Esta técnica es especialmente útil para comprender las



dinámicas y procesos que no se pueden captar completamente mediante métodos cuantitativos (Shorten & Smith, 2017; ScienceDirect, n.d.).

Una vez recopilados los datos cuantitativos y cualitativos, estos se analizan de manera separada antes de integrarlos. Los datos cuantitativos se analizan utilizando técnicas estadísticas para identificar relaciones y patrones, mientras que los datos cualitativos se codifican y se analizan temáticamente para descubrir significados y perspectivas emergentes. La integración de ambos tipos de datos permite triangulaciones, donde los resultados de un método validan y complementan los del otro, proporcionando una comprensión más robusta del fenómeno estudiado (Creswell, 2009; OKState, n.d.).

El uso de una metodología mixta en la recolección de datos ofrece múltiples beneficios. Permite a los investigadores abordar preguntas de investigación complejas desde múltiples ángulos y obtener una visión más rica y detallada. Por ejemplo, en estudios educativos, se puede evaluar la efectividad de un programa mediante encuestas (cuantitativo) y comprender las experiencias de los estudiantes a través de entrevistas y observaciones (cualitativo). Este enfoque integrador facilita la generación de conclusiones más sólidas y aplicables a contextos reales, mejorando la validez y relevancia de los hallazgos (Research Method, n.d.; OKState, n.d.).

Las conclusiones que se sacan de ambas partes combinan entre ellas para conocer los dos puntos de vista y para conocer si les hubiera sido útil interpretar más obras de estos estilos musicales, paralelamente se conocerá en qué centros se le da importancia a este repertorio y en cuales se opta por otro repertorio más clásico.

En cuanto a las fuentes secundarias he utilizado la experiencia personal como estudiante de percusión en el Conservatorio Profesional de Música de Segovia, en mis posteriores estudios superiores y en mi experiencia profesional tanto a nivel interpretativo con ensambles, orquestas, música de cámara y grupos de percusión como a nivel docente.

En cuanto a las preguntas realizadas al alumnado se han dividido en varios tipos:

1. Preguntas sobre interpretación y conocimiento de obras: Preguntas nº 2, 4 y 10.

2. Preguntas sobre la experiencia personal de los encuestados: Preguntas nº 3, 5 y 11.
3. Preguntas sobre reflexión y evaluación personal: Preguntas nº 6, 7, 8 y 9.

De esta manera se han agrupado las preguntas según el tipo de información que estas aportan con el fin de obtener una comprensión profunda de la experiencia y percepción del alumnado sobre la música que nos ocupa.

En las preguntas al profesorado las he dividido en los siguientes tipos:

1. Pregunta sobre la identificación: Pregunta nº1.
2. Preguntas sobre la importancia y valoración de la enseñanza: Preguntas nº 2, 6 y 8.
3. Preguntas sobre la programación didáctica y el repertorio: Preguntas nº 3 y 4.
4. Preguntas sobre la metodología: Pregunta nº 5.
5. Preguntas sobre la experiencia y recursos que usan: Preguntas nº 7 y 9.

He clasificado estas preguntas de esta manera por las características que estas aportan.

### **1.6. Estado de la cuestión**

El estudio de la inclusión del repertorio de música contemporánea en los conservatorios profesionales de música es fundamental para comprender cómo se está preparando a los futuros músicos en un contexto cada vez más diversificado y exigente. Este estado de la cuestión aborda la situación actual en los conservatorios profesionales de Castilla y León, específicamente en los cursos 5 y 6, los cuales corresponden a los niveles avanzados de formación musical.

En las últimas décadas, la música contemporánea ha ganado una presencia significativa en los programas de estudio de los conservatorios a nivel global. Sin embargo, su integración efectiva en los planes de estudios de niveles avanzados como los cursos 5 y 6 aún enfrenta diversos retos. En Castilla y León, la oferta educativa de los conservatorios ha ido evolucionando, adaptándose a las nuevas demandas del ámbito musical y pedagógico. Esta región cuenta con una tradición musical sólida y una red de conservatorios que juegan un papel crucial en la formación de músicos profesionales.

La literatura existente sobre la enseñanza de la música contemporánea en conservatorios destaca la importancia de este repertorio para el desarrollo técnico y

artístico de los estudiantes. Autores como Griffiths (2010) y Schwartz & Godfrey (1993) subrayan la necesidad de incluir obras contemporáneas para fomentar una comprensión integral de la música del siglo XX y XXI. Además, estudios específicos sobre la educación musical en España, como los de Giner (2015), indican una creciente incorporación de la música contemporánea en los programas de estudio, aunque con variaciones significativas entre regiones y niveles educativos.

En Castilla y León, los conservatorios profesionales han comenzado a incorporar gradualmente el repertorio contemporáneo en los cursos avanzados. Sin embargo, la implementación no es uniforme y depende en gran medida de factores como la formación del profesorado, los recursos disponibles y la orientación pedagógica de cada institución. Informes recientes de la Consejería de Educación de Castilla y León (2022) muestran un aumento en la oferta de talleres y clases magistrales de música contemporánea, aunque señalan la necesidad de una mayor integración sistemática en los planes de estudio.

La inclusión del repertorio de música contemporánea en los cursos 5º y 6º considero que presenta varios desafíos. Entre ellos se encuentran la formación especializada del profesorado, la disponibilidad de materiales didácticos adecuados y la aceptación por parte de los estudiantes. No obstante, también existen importantes oportunidades. La música contemporánea ofrece un campo vasto para la innovación pedagógica y puede estimular la creatividad y la expresión artística de los estudiantes. Además, preparar a los alumnos en este repertorio les abre puertas a una mayor diversidad de oportunidades profesionales en el futuro.

Comparando con otras regiones y países, se observa que aquellos conservatorios que han integrado de manera más efectiva la música contemporánea en sus planes de estudios cuentan con programas de formación continua para profesores, así como colaboraciones con compositores y músicos contemporáneos (Sloboda, 2005). Estas experiencias podrían servir de modelo para Castilla y León, sugiriendo la importancia de un enfoque participativo por parte del alumnado y del profesorado.

El estado de la cuestión sobre la inclusión del repertorio de música contemporánea en los conservatorios profesionales de Castilla y León en los cursos 5º y 6º muestra un panorama de evolución y desafío. Mientras que hay avances

significativos en la oferta y la aceptación de este repertorio, se requiere un esfuerzo sostenido para superar las barreras existentes y aprobar.

### **1.7. Marco teórico**

Para desarrollar el marco teórico es primordial establecer lo que abarca mi investigación sobre el tema, en concreto, la inclusión de la música contemporánea y vanguardista en los cursos 5º y 6º de las enseñanzas profesionales de música de los conservatorios profesionales de música en Castilla y León. Para ello creo necesario hablar sobre lo que podemos denominar música contemporánea y de vanguardia. Según Dibelius, U. (2004). *La música contemporánea a partir de 1945* (I. García Adánez, Trans.). Ediciones Akal establece la música contemporánea comienza en 1945 en la caída del régimen nazi que estaba presente en Europa. No obstante los comienzos de esta música se remontan a los inicios del siglo XX, donde ya se plantearon cambios en la melodía, en el ritmo y en la armonía y textura musical por autores como Igor Stravinsky, Edgar Varese, Arnold Schönberg, Anton Webern y Alban Berg, estos tres últimos integrantes de la segunda escuela de Viena. Las características que este tipo de música tiene, y que podemos encontrar en sus obras son, según el artículo Rivera, A. S. (2020, April 28). las siguientes:

La música contemporánea se caracteriza por la integración y fusión de diversas técnicas musicales provenientes de múltiples tradiciones y géneros, lo que resulta en una paleta sonora rica y variada. Este enfoque ha permitido a los compositores y músicos contemporáneos experimentar con nuevas formas y estructuras, rompiendo las barreras entre lo clásico y lo popular, lo occidental y lo no occidental. Un ejemplo notable es la obra de compositores como Steve Reich y Philip Glass, quienes han incorporado elementos de la música minimalista y africana en sus composiciones, creando texturas rítmicas y armónicas complejas (Potter, 2017). Esta amalgama de técnicas no solo enriquece la experiencia auditiva, sino que también refleja la influencia de la globalización en el arte musical, promoviendo un intercambio cultural que trasciende las fronteras geográficas y estilísticas (Cross, 2019).

La fusión de técnicas musicales en la música contemporánea también se manifiesta en la educación musical, donde los estudiantes son alentados a explorar y dominar una variedad de estilos y enfoques. Esta diversidad metodológica no solo

amplía sus competencias técnicas, sino que también fomenta una mayor creatividad y flexibilidad artística. Estudios recientes sugieren que la exposición a diferentes tradiciones musicales y técnicas compositivas puede mejorar significativamente la capacidad de los estudiantes para innovar y adaptarse a los desafíos creativos (Smith, 2020). Además, la inclusión de técnicas de música electrónica, jazz, y música del mundo en el currículo académico refleja una tendencia hacia una formación más holística y globalizada, preparando a los músicos contemporáneos para un mercado profesional diverso y en constante evolución (Williams, 2021). En este contexto, la fusión de técnicas musicales no solo es una herramienta creativa, sino también una estrategia educativa esencial para la formación de artistas completos y versátiles.

La música contemporánea y de vanguardia se distingue por su capacidad para recolectar y sintetizar estilos e ideas de una amplia gama de fuentes, creando así una expresión artística multifacética y en constante evolución. Los compositores y músicos contemporáneos suelen buscar inspiración más allá de las tradiciones occidentales clásicas, incorporando elementos de la música popular, el jazz, las músicas del mundo y la tecnología digital. Esta práctica no solo enriquece el vocabulario musical, sino que también desafía las convenciones estéticas tradicionales, permitiendo la creación de obras que reflejan una diversidad cultural y estilística sin precedentes (Roeder, 2020). Por ejemplo, el trabajo del compositor estadounidense John Zorn integra elementos del free jazz, la música clásica contemporánea y el hardcore punk, resultando en una estética musical que es tanto innovadora como disruptiva (Harris, 2018).

La recolección de estilos e ideas también se ve facilitada por el acceso a vastos recursos digitales y plataformas de colaboración en línea, que permiten a los músicos explorar y experimentar con una variedad de tradiciones y tecnologías. La globalización de la cultura y la música ha generado un entorno donde las fronteras entre los géneros se vuelven cada vez más difusas, permitiendo a los artistas combinar técnicas de la música electrónica, el hip-hop, la música experimental y las tradiciones clásicas en formas novedosas (Born & Haworth, 2019). Este enfoque ecléctico no solo refleja la realidad de un mundo interconectado, sino que también fomenta una mayor apertura y adaptabilidad en los procesos creativos, permitiendo a los músicos contemporáneos y de vanguardia producir obras que son tanto personales como universales, resonando con audiencias globales diversas (Wegman, 2021).

La creación de música contemporánea se caracteriza por su diversidad y su capacidad para incorporar influencias globales, resultando en una expresión artística que trasciende fronteras geográficas y culturales. Compositores y músicos de todo el mundo han adoptado un enfoque global en su trabajo, fusionando elementos tradicionales de sus respectivas culturas con técnicas modernas y experimentales. Por ejemplo, el compositor chino Tan Dun ha integrado elementos de la música folclórica china con técnicas orquestales occidentales, creando obras que son tanto innovadoras como profundamente arraigadas en su herencia cultural (Oestreich, 2018). Del mismo modo, artistas electrónicos como el japonés Ryuichi Sakamoto combinan sonidos digitales avanzados con estructuras melódicas tradicionales, demostrando cómo la música contemporánea puede servir como un puente entre lo antiguo y lo moderno (Baker, 2020).

Además, la creación de música contemporánea se beneficia enormemente de las tecnologías de comunicación modernas, que permiten una colaboración sin precedentes entre artistas de diferentes partes del mundo. Plataformas digitales y redes sociales facilitan el intercambio de ideas y técnicas, permitiendo a los músicos trabajar juntos de manera remota y crear piezas que reflejan una auténtica mezcla de influencias globales (Castells, 2019). Esta conectividad global no solo ha ampliado las posibilidades creativas, sino que también ha dado lugar a nuevos géneros híbridos y formas de expresión que desafían las categorías tradicionales de la música. La música contemporánea, por lo tanto, no es un producto de un solo lugar, sino el resultado de un diálogo continuo y dinámico entre culturas, facilitado por la tecnología y una apertura a la diversidad estética (Manabe, 2019).

Los elementos de la música contemporánea y vanguardista se caracterizan por una notable libertad y flexibilidad, permitiendo a los compositores y músicos experimentar sin las restricciones impuestas por las tradiciones musicales previas. Esta ausencia de adhesión a un estilo específico facilita la integración de una variedad de técnicas y sonidos, desde la atonalidad y la improvisación hasta el uso de tecnologías digitales avanzadas (Schwarz, 2020). La música contemporánea, por tanto, se convierte en un campo de innovación continua, donde las reglas convencionales son constantemente cuestionadas y redefinidas. Este enfoque no solo amplía el espectro de

posibilidades creativas, sino que también refleja una filosofía artística que valora la individualidad y la exploración personal (Griffiths, 2018).

Sin embargo, esta libertad no implica una falta de dirección o propósito. Muchos compositores contemporáneos eligen deliberadamente adherirse a estilos o técnicas específicas cuando el contexto creativo lo requiere. Por ejemplo, el minimalismo, con sus repeticiones y patrones hipnóticos, puede ser una elección estilística consciente para crear una determinada atmósfera o estructura compositiva (Mertens, 2019). De manera similar, algunos músicos pueden optar por explorar la música electroacústica o la música espectral para investigar las propiedades del sonido y la percepción auditiva. En estos casos, la libertad inherente a la música contemporánea se canaliza hacia la creación de obras con un propósito estético definido, demostrando que la elección de un estilo concreto es tan válida como la exploración libre en la búsqueda de una expresión artística auténtica (Heile, 2021).

La música de nueva creación es un crisol de influencias derivadas de diversos movimientos artísticos y estilísticos que han surgido a lo largo del siglo XX y XXI. Entre estos, el modernismo y el posmodernismo desempeñan roles fundamentales. El modernismo, con su énfasis en la ruptura con las tradiciones y la búsqueda de nuevas formas y estructuras, ha permitido la exploración de la atonalidad y la dodecafonía (Schwarz, 2019). En contraste, el posmodernismo se caracteriza por la incorporación ecléctica de estilos y técnicas del pasado y del presente, reflejando una actitud más inclusiva y menos dogmática hacia la creación musical (Kramer, 2018). El poliestilismo, estrechamente asociado con el posmodernismo, permite la coexistencia y la fusión de múltiples estilos en una sola obra, ejemplificado en la música de compositores como Alfred Schnittke (Taruskin, 2020).

Movimientos como el posminimalismo y el espectralismo también han dejado una huella profunda en la música contemporánea. El posminimalismo, derivado del minimalismo, mantiene la repetición y la simplicidad estructural, pero introduce una mayor diversidad rítmica y armónica (Mertens, 2019). Por otro lado, el espectralismo se enfoca en el análisis y la manipulación del espectro sonoro para crear texturas y timbres únicos, como se observa en las obras de Gérard Grisey (Fineberg, 2021). La música electrónica y la libre improvisación han ampliado aún más las fronteras de la creación

musical, permitiendo la experimentación con nuevas tecnologías y formas espontáneas de expresión. Movimientos como el neorromanticismo y el neotonalismo revalorizan la expresividad emocional y la tonalidad, mientras que la nueva simplicidad y la nueva complejidad representan respuestas diametralmente opuestas a las tendencias de la música contemporánea: una buscando la claridad y la otra explorando la intrincada complejidad estructural (Fanning, 2017). Finalmente, el arte sonoro desafía las distinciones entre música y arte visual, utilizando el sonido como medio principal de expresión artística (LaBelle, 2018).

La música contemporánea a menudo cruza los límites de lo puramente sonoro, nutriéndose de otras formas de arte como la pintura, la poesía y las artes plásticas, lo que enriquece tanto su creación como su interpretación. Esta interacción interdisciplinaria permite a los compositores y músicos explorar nuevas dimensiones expresivas y conceptuales. Por ejemplo, el movimiento de la música visual, influenciado por artistas como Kandinsky y Mondrian, ha llevado a compositores como Scriabin y Ligeti a considerar la sinestesia y la visualización del sonido en sus obras (Beck, 2017). De manera similar, la poesía ha influido profundamente en la música contemporánea, proporcionando no solo texto para obras vocales, sino también inspirando estructuras y ritmos que imitan la cadencia poética, como se observa en las composiciones de Luciano Berio y Pierre Boulez (Nattiez, 2019).

Las artes plásticas también han dejado una huella significativa en la música contemporánea, especialmente en el ámbito de la performance y la instalación sonora. Artistas como John Cage y Meredith Monk han incorporado elementos visuales y espaciales en sus obras, creando experiencias multisensoriales que desafían las convenciones tradicionales del concierto (Pritchett, 2020). La influencia de las artes visuales y plásticas permite a los músicos contemporáneos explorar conceptos como el espacio, la textura y la forma de manera innovadora, enriqueciendo la percepción y la experiencia del oyente. Esta sinergia entre disciplinas no solo amplía el vocabulario creativo de los compositores, sino que también invita a los intérpretes a adoptar un enfoque más holístico y multidimensional en sus presentaciones, fomentando una comprensión más profunda y compleja de la obra musical (Cross, 2018).



El uso de grabaciones y elementos musicales electrónicos que no son necesariamente instrumentos musicales ha transformado significativamente la creación y la interpretación en la música contemporánea. Esta práctica, conocida como música concreta, surgió a mediados del siglo XX con pioneros como Pierre Schaeffer, y ha evolucionado para incorporar una amplia gama de sonidos grabados y manipulados electrónicamente, desde ruidos cotidianos hasta paisajes sonoros complejos (Palombini, 2016). En la música actual, esta tendencia se ha ampliado con la incorporación de tecnologías digitales avanzadas que permiten una manipulación precisa y creativa del sonido. Compositores como Kaija Saariaho y Jonathan Harvey han utilizado grabaciones y procesamiento electrónico para crear texturas sonoras ricas y envolventes, que a menudo desafían las expectativas tradicionales de lo que constituye un instrumento musical (Emmerson, 2019).

En el ámbito de la percusión, la inclusión de elementos electrónicos ha abierto nuevas posibilidades para los percusionistas, permitiéndoles expandir su paleta sonora más allá de los instrumentos acústicos tradicionales. La integración de sensores, pads electrónicos y software de procesamiento de sonido permite a los percusionistas combinar sonidos grabados y generados electrónicamente con técnicas de percusión convencionales (Schick, 2018). Esta hibridación no solo amplía el repertorio y las capacidades expresivas de los músicos, sino que también fomenta la creación de nuevas obras que exploran la interacción entre lo acústico y lo electrónico. Compositores contemporáneos como Steve Reich y Tristan Murail han explorado estas posibilidades en sus composiciones, desdibujando las fronteras entre el sonido producido por instrumentos tradicionales y las nuevas texturas creadas a través de medios electrónicos (López, 2020). Así, el uso de grabaciones y elementos electrónicos en la música actual y el mundo de la percusión refleja una tendencia hacia la innovación y la expansión continua de los límites sonoros.

La utilización de instrumentos digitales y electrónicos, como sintetizadores y el protocolo MIDI, ha revolucionado la música de percusión contemporánea y de vanguardia, permitiendo una expansión sin precedentes en el ámbito sonoro y expresivo. Los sintetizadores, con su capacidad para generar y manipular sonidos electrónicos, ofrecen a los percusionistas una paleta ilimitada de timbres y texturas, lo que facilita la creación de composiciones que desafían las convenciones tradicionales

(Collins, 2018). El uso de MIDI, que permite la comunicación entre instrumentos electrónicos y ordenadores, ha potenciado aún más esta transformación, al posibilitar el uso de muestreos (sampling) de instrumentos previamente grabados. Este método permite a los compositores y músicos integrar sonidos realistas de percusión con sonidos electrónicos, creando un diálogo dinámico entre lo acústico y lo digital (Holmes, 2016).

En el contexto de la música de percusión de vanguardia, la incorporación de estas tecnologías ha llevado a la creación de obras que exploran nuevas dimensiones rítmicas y sonoras. Compositores como Iannis Xenakis y John Luther Adams han aprovechado los sintetizadores y el MIDI para desarrollar piezas que incorporan complejas texturas electrónicas y patrones rítmicos innovadores, ampliando las posibilidades interpretativas para los percusionistas (Hartenberger, 2020). Además, el uso de muestreos permite la creación de paisajes sonoros detallados y multifacéticos, donde los sonidos de la percusión tradicional se entrelazan con elementos electrónicos para producir experiencias auditivas inmersivas. Esta integración de tecnologías digitales no solo enriquece el repertorio de la percusión contemporánea, sino que también desafía a los intérpretes a desarrollar nuevas habilidades y enfoques para interactuar con estos medios avanzados (Roads, 2015).

La exploración de las propiedades intrínsecas del sonido, especialmente el timbre, ha sido un enfoque central en la música espectral, una corriente significativa dentro de la música contemporánea y de vanguardia. La música espectral se caracteriza por el análisis detallado del espectro sonoro y la utilización de los componentes armónicos del sonido para crear texturas y estructuras musicales innovadoras (Fineberg, 2006). Compositores como Gérard Grisey y Tristan Murail han sido pioneros en esta técnica, desarrollando obras que se basan en la manipulación minuciosa de los armónicos y en la transición gradual de timbres, lo que resulta en paisajes sonoros profundamente envolventes y dinámicos (Anderson, 2018). Este enfoque permite una comprensión más profunda del sonido como fenómeno físico, ampliando las posibilidades creativas y desafiando las convenciones tradicionales de la composición musical.

En la música de vanguardia, la aplicación de los principios de la música espectral ha llevado a una reevaluación de los roles del timbre y la textura en la estructura musical. En lugar de centrarse únicamente en la altura y el ritmo, los compositores espectrales utilizan el timbre como un elemento estructural fundamental, creando obras donde la evolución tímbrica es tan importante como el desarrollo melódico o armónico (Rose, 2019). Este énfasis en el timbre ha influido en una amplia gama de prácticas musicales contemporáneas, desde la composición orquestal hasta la música electrónica. Por ejemplo, en la obra "Lichtbogen" de Kaija Saariaho, el timbre y la textura se convierten en los principales motores del desarrollo musical, utilizando sofisticadas técnicas de procesamiento de sonido para explorar las infinitas posibilidades del espectro sonoro (Mäkelä, 2016). Así, la exploración del timbre y las propiedades del sonido en la música espectral no solo ha ampliado el vocabulario musical contemporáneo, sino que también ha proporcionado nuevas herramientas y métodos para la creación e interpretación de música de vanguardia.

El uso de técnicas extendidas y texturas complejas en la percusión contemporánea ha abierto nuevas fronteras expresivas y técnicas para los intérpretes y compositores. Las técnicas extendidas, que incluyen el uso de partes no convencionales de los instrumentos de percusión o la incorporación de objetos cotidianos como instrumentos, permiten la creación de una amplia gama de sonidos y efectos que desafían las expectativas tradicionales (Schick, 2018). Estas técnicas se combinan frecuentemente con texturas complejas y la inestabilidad sonora como recurso compositivo, lo que genera una atmósfera de imprevisibilidad y dinamismo en las obras. Compositores como Iannis Xenakis y Vinko Globokar han explorado estos elementos en profundidad, produciendo obras donde la percusión se convierte en un medio para experimentar con la densidad sonora y las transiciones abruptas (Goldstein, 2020).

La microtonalidad, las melodías discontinuas y los cambios bruscos de texturas y ritmos complejos son otros recursos importantes en la música de percusión contemporánea. La microtonalidad, que implica el uso de intervalos más pequeños que el semitono, permite una exploración más detallada del espectro sonoro y ofrece nuevas posibilidades melódicas y armónicas (Rekdal, 2017). En combinación con melodías discontinuas y cambios bruscos de textura, estas técnicas crean un lenguaje musical caracterizado por su imprevisibilidad y riqueza tímbrica. La obra de compositores como

Brian Ferneyhough, conocido por su enfoque en la nueva complejidad, ejemplifica el uso de ritmos extremadamente intrincados y estructuras melódicas fragmentadas que desafían tanto al intérprete como al oyente (Fox, 2018). Estas características no solo amplían el vocabulario técnico de los percusionistas, sino que también redefinen las expectativas de la escucha contemporánea, invitando a una participación activa y reflexiva en la experiencia musical.

La incorporación de elementos multisensoriales en la música contemporánea de percusión ha expandido las fronteras de la expresión artística, integrando tecnología, escultura, vídeo y el cuerpo humano como medios adicionales para enriquecer la experiencia auditiva. Esta tendencia refleja un enfoque interdisciplinario, donde la percusión no se limita a la producción de sonido, sino que también interactúa con otros medios artísticos para crear experiencias inmersivas. La utilización de tecnología avanzada, como sensores de movimiento y sistemas de procesamiento en tiempo real, permite a los percusionistas manipular sonidos y efectos visuales simultáneamente, ofreciendo una dimensión visual y táctil a las performances (Collins, 2018). Artistas como Michel Gonnevillle y Steven Schick han explorado estas posibilidades, integrando esculturas sonoras y vídeos en sus obras para percusión, lo que resulta en instalaciones artísticas que combinan lo auditivo con lo visual y lo kinestésico (Zaretsky, 2017).

Además, el uso del cuerpo humano como un componente integral en la creación musical de percusión ha llevado a la exploración de la corporalidad y el movimiento como formas de expresión artística. Performances de percusión que incorporan danza, teatro y mímica subrayan la importancia del gesto y la presencia física del intérprete, transformando el acto de tocar en una experiencia performativa completa. Compositores y performers como Vinko Globokar y Evelyn Glennie han utilizado estos elementos para investigar cómo el movimiento y la postura pueden influir en la percepción y producción del sonido, creando obras que son tanto auditivas como visualmente impactantes (Schick, 2018). Esta sinergia entre sonido y movimiento no solo enriquece el lenguaje de la percusión contemporánea, sino que también desafía al público a participar de manera más activa y multisensorial en la experiencia musical (López, 2020).

Todas estas características se pueden ver reflejadas en la música escrita para percusión por todas las posibilidades sonoras que esta familia de instrumentos ofrece a los nuevos compositores y compositoras.

En cuanto a la música de vanguardia, o vanguardista, según García, R. (2014, June 7). Siglo XX - Vanguardias Musicales denomina el término de vanguardia musical como “aquella tendencia o movimiento artístico que buscar incorporar nuevos elementos de manera experimental. Apunta también la proliferación de nuevas escuelas originando una gran creatividad donde se buscó el rechazo a la tonalidad, la ruptura con la tradición histórica musical y la búsqueda del cambio, nada es inviolable.

Las metodologías de enseñanza de la música contemporánea en los conservatorios profesionales deben adaptarse a la naturaleza experimental y diversa de este repertorio. Es fundamental que los educadores utilicen un enfoque interdisciplinario, integrando elementos de teoría musical, historia, análisis y práctica interpretativa (Sloboda, 2005). Además, el uso de tecnologías digitales y herramientas de composición asistida por computadora puede enriquecer el proceso de aprendizaje y proporcionar nuevas perspectivas a los estudiantes.

La percusión ha jugado un papel destacado en el desarrollo de la música contemporánea. Compositores como Edgard Varèse, Steve Reich e Iannis Xenakis han explotado las posibilidades tímbricas y rítmicas de los instrumentos de percusión, creando obras innovadoras y desafiantes. En los conservatorios, es esencial que los programas de estudio de percusión incluyan un enfoque sólido en la música contemporánea, permitiendo a los estudiantes desarrollar habilidades técnicas y expresivas avanzadas (Schick, 2006).

## **2. Análisis de los datos**

Las encuestas han sido realizadas a través de “*google encuestas*” para así poder llegar a la mayor muestra posible de la población que hayan realizado los cursos de 5º y 6º en los conservatorios profesionales de música en la especialidad de percusión en la comunidad de Castilla y León y al actual profesorado que imparte esta especialidad en los conservatorios profesionales.

Se han recabado 14 respuestas por parte de los discentes y 5 por parte del profesorado, a continuación ahondaremos en las preguntas realizadas a los encuestados

y encuestadas, dónde han cursado los estudios o en qué conservatorio imparte el profesorado clase actualmente.

## **2.1. Análisis de las encuestas del alumnado**

Esta encuesta se ha centrado en el alumnado que haya cursado 5º y/o 6º de las enseñanzas profesionales en algún conservatorio profesional de la comunidad de Castilla y León. Se ha recibido una muestra de 14 respuestas de las que podemos dividir según el centro donde han estudiado:

Estas respuestas se han contabilizado en número de individuos que han contestado, observando el número de respuestas según el conservatorio:

- Conservatorio Profesional de Música de Segovia 8 respuestas.
- Conservatorio Profesional de Música "Oreste Camarca" de Soria 2 respuestas.
- Conservatorio Profesional de Música de Salamanca 1 respuesta.
- Conservatorio Profesional de Música de Valladolid 2 respuestas.
- Conservatorio Profesional de Música "Tomás Luis de Victoria" de Ávila 1 respuesta.
- Conservatorio Profesional de Música "Rafael Frühbeck" de Burgos 0 respuestas.
- Conservatorio Profesional de Música de Palencia 0 respuestas.
- Conservatorio Profesional de Música de León 0 respuestas.
- Conservatorio Profesional de Música "Cristóbal Halffter" de Ponferrada (León) 0 respuestas.
- Conservatorio Profesional de Música "Ángel Barja" de Astorga (León) 0 respuestas.

Tras dilucidar dónde ha estudiado cada uno de los encuestados se les realizaron, a través de la encuesta anteriormente nombra, las siguientes preguntas con el fin de dilucidar qué consideran como repertorio, si interpretaron alguna obra de estas características, los compositores/as que recuerdan, dificultades que observaron al interpretarlas, lo que le aportó ejecutar alguna de estas obras y si le hubiera gustado interpretar alguna obra más. A continuación paso a nombrar las preguntas y que constan en el anexo I:

Pregunta 01: ¿Qué obras considera como repertorio contemporáneo o vanguardista?

Pregunta 02: ¿Interpretaste en 5º o 6º de EEPP alguna obra de lenguaje contemporáneo y/o vanguardista, con técnicas extendidas, electrónica, etcétera?

Pregunta 03: En caso de que la anterior respuesta sea positiva, ¿qué obras o compositores recuerda?

Pregunta 04: ¿Recuerda qué dificultad se le presentó cuando interpretó por primera vez este repertorio?

Pregunta 05: Si la primera obra de este estilo la interpretó en el grado superior, ¿cree que haber tocado algo similar antes le habría ayudado?

Pregunta 06: En la actualidad, ¿qué considera que le aportó interpretar ese tipo de obras?

Pregunta 07: Desde su punto de vista actual, ¿le habría gustado interpretar más obras de esas características?

Comenzaremos analizando las respuestas de las ocho personas encuestadas que estudiaron en el Conservatorio Profesional de Música de Segovia (encuestas nº3, 6, 7, 8, 10, 11, 12 y 14), continuaremos con las realizadas por el alumnado del Conservatorio Profesional de Música "Oreste Camarca" (encuestas nº2 y 13), posteriormente con la respuesta del Conservatorio Profesional de Música de Salamanca (encuesta nº 4) y del Conservatorio Profesional de Música "Tomás Luis de Victoria" de Ávila (encuesta nº 5) y para finalizar analizaremos las dos respuestas de los discentes del Conservatorio Profesional de Música de Valladolid (encuestas nº1 y 9).

Uno de los encuestados no tiene ninguna opinión hecha respecto a esta cuestión ya que se dedica a la llamada música moderna y lleva desvinculado de la música clásica desde hace diez años, dicho individuo cursó sus estudios en el CPM de Segovia y considera que la música contemporánea y/o vanguardista es la compuesta en los últimos diez años. En 5º o 6º de enseñanzas profesionales interpretó una obra de lenguaje contemporáneo/vanguardista del compositor segoviano José Antonio Romero, que constaba de un instrumento metálico de nueva invención llamado Ballestófono y de música electrónica. La mayor complejidad que encontró fue enfrentarse a un nuevo instrumento y ejecutar esta obra le ayudó a trabajar parámetros como la articulación, las dinámicas o la textura musical, de la misma manera cree que este tipo de música ayuda a borrar ciertas limitaciones musicales que vienen heredadas por nuestra cultura

occidental. Este discente ejecutó repertorio más clásico y contemporáneo a partes iguales.

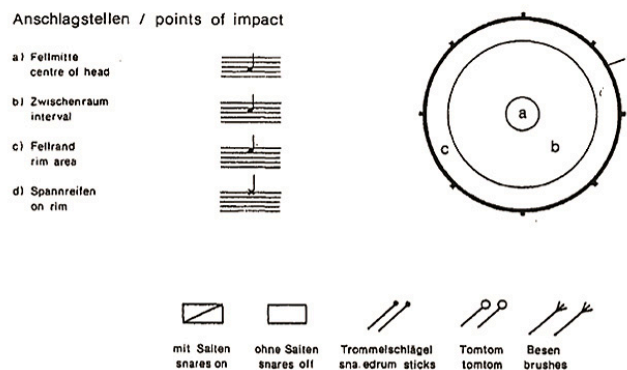
Otro de los encuestados, que también fue estudiante del CPM de Segovia cree que el repertorio que aquí se pretende abarcar son obras con instrumentos electrónicos y el uso de técnicas vanguardistas y de sonidos diferentes y, como el anterior alumno de dicho conservatorio, no interpretó ninguna obra con dichas características en los cursos finales de las enseñanzas profesionales.

Continuando con las encuestas realizadas por ex alumnos del CPM de Segovia hay otro que denomina como repertorio que nos ocupa lo define como “obras que hacen cosas distintas y novedosas, que no se ven normalmente en el resto de obras”, comentando que sí que interpretó obras con esas características como la obra de caja “Trommel Suite” de Siegfried Fink donde se trata la caja con diferentes sonoridades dependiendo de dónde se toque y las baquetas que se usan.

A continuación se muestra la leyenda que viene adjunta en la obra donde se explica las zonas de la caja que se van a utilizar, la notación y las baquetas que se deben utilizar para buscar las sonoridades que el autor busca crear.

**Figura 1**

Introducción de S. Fink a *Trommel Suite* donde se muestran las indicaciones del autor sobre dónde hay que tocar y que tipo de baquetas se han de utilizar. Página nº 2 de la obra “Trommel Suite” (Siegfried Fink).



Nota: Zona de la caja donde se debe interpretar, su grafía y las baquetas a utilizar por el intérprete.

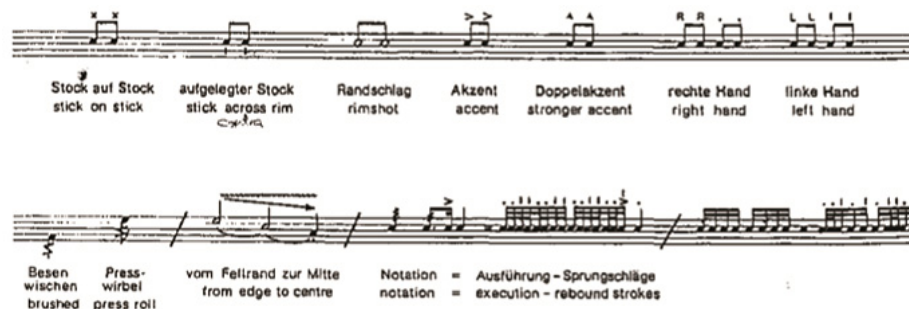
En la siguiente figura se puede observar los diferentes tipos de escritura dependiendo de las zonas de la caja donde el intérprete tiene que tocar y las diferentes técnicas que deberá utilizar, ya sea golpear las baquetas entre sí, tocar el aro y el parche



a la vez, ejecutar un redoble apretado, si tiene que tocar con una escobilla y hasta si el ejecutante tiene que tocar desde el aro de la caja hasta el centro. Todos estos efectos el alumnado los debe interpretar. Para la correcta interpretación de estas grafías es necesarias que el alumnado sea extremadamente preciso con todo lo que el autor indica para así conseguir el efecto deseado por este.

**Figura 2**

Notación de la con su descripción que van a aparecer a lo largo de la obra. Página nº 2 de la obra “Trommel Suite” (Siegfried Fink).



De estas notaciones que el autor hace como introducción de la obra se puede deducir que se buscaba la expansión sonora y de las articulaciones que se pueden realizar en la caja y la combinación de todo ello con el uso de diferentes tipos de baquetas crearon unas sonoridades pioneras en 1978, año de su creación. Este individuo también interpretó la Sonata for Timpani, compuesta por John H. Beck y dedicada al baterista americano Steve Gadd. Esta obra está compuesta por tres movimientos y se utilizan técnicas como los glissandos, la interpretación en el casco y en los aros de los timbales, aplaudir y tocar simultáneamente con las manos en el parche de los timbales.

**Figura 3**

Fragmento de la obra “Sonata for Timpani” de John H. Beck. Página nº5 de la obra “Sonata for Timpani” (John H. Beck).



Nota: sección de la obra donde se indica la interpretación de las palmas.

Ejemplo del segundo movimiento de la obra donde se requiere la interpretación de palmadas y simultáneamente tocar con los dedos en los timbales en los cuatro timbales realizando una melodía con los timbales y un acompañamiento con las palmadas.

Este alumno tuvo como dificultad las grafías y conseguir interpretar con soltura las diferentes sonoridades que ambos compositores buscaban en sus obras. Actualmente opina que estas obras le aportaron conocer diferentes maneras de tocar, de componer y de rebasar los límites de la creación musical.

Otro discente que se formó en el CPM Segovia tampoco interpretó ninguna obra de las que pretendemos tratar en estas líneas y considera como una obra del repertorio “*Attraction*” compuesta en el año 2017 por el francés Emmanuel Séjourné donde se interpreta a la vez una marimba de 5 octavas, un vibráfono y música electrónica que acompaña al intérprete en todo momento. No considera que este repertorio le presente ninguna dificultad y comenta que le habría ayudado ejecutar alguna obra de este tipo antes de iniciar sus estudios superiores. A día de hoy esta música le aportó una mejor perspectiva auditiva, conocer nuevas texturas musicales y la capacidad que necesitó para adaptarse.

Uno de los alumnos que mayor perspectiva tiene respecto a estas obras, por la cantidad que interpretó en los cursos 5º y 6º considera que este repertorio abarca las obras compuestas en los últimos 100 años. Este individuo interpretó “*The Viola in my Life 2*” compuesta por el estadounidense Morton Feldman en 1970 y “*Folk Songs*” compuesta en 1964 por el italiano Luciano Berio. Se ha de destacar que ambas obras son de música de cámara y se interpretan junto a otros instrumentos y no “*a solo*”. Este encontró dificultades a hora de cambiar de baquetas por un arco/maracas/castañuelas, por el poco tiempo que los autores dejan al intérprete, y también se lo más correcto a la hora de interpretar algunas medidas.

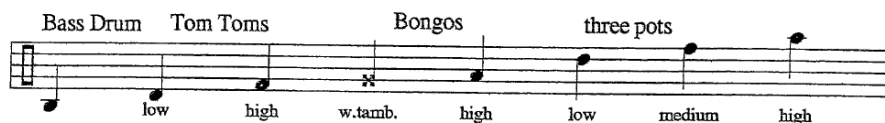
El sexto encuestado que estudió, en el conservatorio anteriormente nombrado, opina que las obras que nos ocupan son las compuestas desde inicios del siglo XX hasta la actualidad aunque no interpretó en el grado profesional ninguna de estas obras y cuando tuvo que ejecutar dicho repertorio tenía un desconocimiento total de cómo abarcar estos estilos musicales. A día de hoy le proporcionó una visión más amplia y

con un gran contraste respecto a la música orquestal, también opina que este repertorio no hay que interpretarlo en exceso y que hay otro tipo de obras más rápidas y más fáciles de estudiar para crear un repertorio.

El séptimo encuestado que estudió en la capital segoviana manifiesta que el repertorio de música contemporánea o vanguardista es, textualmente según esta persona que: “todo el repertorio en percusión es vanguardista, la cuestión está más en si se emplea una escritura no clásica o la armonía está más alejada de la armonía clásica”. Dicha persona interpretó la obra de multipercusión “Topf Tanz” de Eckhard Kopetzki, donde se interpreta un set de parches junto a tres sartenes y una pandereta y se debe interpretar con cuatro baquetas, dos en cada mano. En esta obra se busca el contraste de la sonoridad que aportan los parches y los elementos metálicos.

Figura 4

Leyenda de la obra “Topf Tanz” de E. Kopetzki. Página nº2 de la obra “Topf - Tanz” (Eckhard Kopetzki).

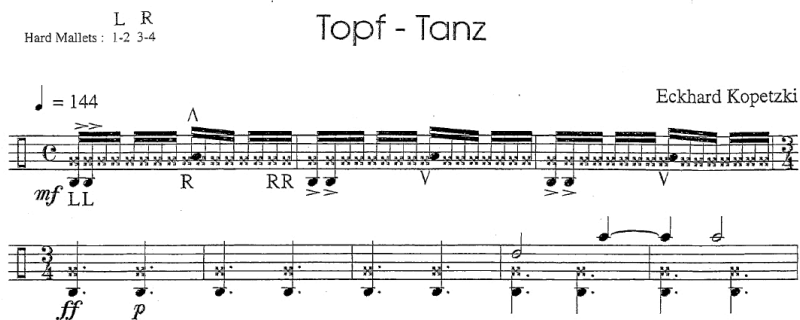


Nota: en la imagen se indica las grafías que se van a utilizar a lo largo de la obra y donde se colocan dentro del pentagrama.

En la imagen anterior podemos observar la leyenda de la obra y dónde se sitúa cada instrumento. Y en la siguiente cómo se escribe en la partitura, cual es la digitación de las baquetas y qué tipo de estas se necesitan.

Figura 5

Compases iniciales de la obra “Topf Tanz” de E. Kopetzki. Página nº3 de la obra “Topf - Tanz” (Eckhard Kopetzki).



Este alumno también interpretó “In C” compuesta para un grupo de cámara en 1964 por Steve Reich y en la cual el percusionista debe tocar la nota do a lo largo de toda la obra. La persona que interpretó estas dos obras considera que, aunque fueran de una dificultad media alta, era asequible en el aspecto técnico sin aportar ningún apunte en el aspecto musical. Hoy por hoy estas obras le brindaron un conocimiento de todos los recursos posibles en cada instrumento y le ayudó para realizar adaptaciones de otros instrumentos a la percusión. Apunta que interpretó un número suficiente de obras con estas características.

El octavo y último encuestado que cursó sus estudios en Segovia dice que el repertorio escrito después de la segunda guerra mundial (1939 - 1945), como por ejemplo la obra para caja y voz “*Amazonia Dreaming*” de Annea Lockwood, “Merlín” compuesta para marimba por Andrew Thomas o aquellas que tengan percusión y electrónica. Este individuo si interpretó este tipo de obras pero en la asignatura de música de cámara y era de un compositor gallego. Así mismo aporta que encontró una gran dificultad por el tipo de escritura y la nueva sonoridad que la obra creaba, también el interpretar con instrumentos cotidianos y las nuevas formas de tocar los instrumentos de percusión. Aunque en sus estudios de grado profesional ya había estudiado alguna obra con esta características cree que le habría ayudado interpretar alguna otra obra antes de cursar los estudios superiores. Este tipo de obras le ayudó a escuchar la música de otra manera y otra forma de tocar la percusión, opina también que le habría gustado interpretar más obras de este estilo.

Las siguientes respuestas a analizar serán las del alumnado del Conservatorio Profesional de Música "Oreste Camarca" de Soria (encuestas nº 2 y 13), que en este caso han sido dos las respuestas recibidas.

La primera de las respuestas considera que el repertorio que tratamos son obras con técnicas extendidas, escritura contemporánea, uso de instrumento que difieren de los habituales, con electrónica y en los que haya que utilizar la voz o elementos corporales simultáneamente cuando se toca, esta misma persona no interpretó ninguna obra en los cursos finales del grado profesional. También comenta la dificultad que tuvo para comprender el estilo y la búsqueda de la musicalidad de estos estilos, apunta también que si hubiera interpretado alguna obra en el grado profesional durante sus estudios superiores habría podido ejecutar este tipo de obras con mayor facilidad musical y

hubiera comprendido con mayor rapidez el lenguaje que utilizan. Apunta también que este tipo de lenguaje es muy importante para la familia de la percusión y que le habría gustado interpretar más obras con estas características.

La segunda respuesta obtenida de este conservatorio opina que las obras que de este repertorio son “*The Love of L’Histoire*” original de Igor Stravinsky y arreglada por Charles DeLancey para un set de multipercusión, la obra de marimba “*Michi*” de la japonesa Keiko Abe, la “*Suite for Snare Drum*” de S. Fink (anteriormente nombrada por otro de los encuestados) y la “*Marcha*” de Elliot Carter para timbales. Este sujeto sí que interpretó este tipo de obras en 5º y 6º de las enseñanzas profesionales y recuerda como compositores los que anteriormente han sido nombrados (Carter, Keiko Abe y S. Fink). También aporta que la dificultades que tuvo para ejecutar estas obras fueron la dificultad de movimientos y escoger las mejores baquetaciones para interpretarlas con fluidez. Actualmente le ha aportado una mejor habilidad y variedad musical para interpretar diferentes estilos y estima que le habría gustado interpretar más obras con las características de la música que tratamos.

Pasamos a analizar el resultado obtenido en el Conservatorio Profesional de Música de Salamanca (encuesta nº4), ya que solamente ha sido uno. Opina que una de las obras que considera del repertorio contemporáneo y/o vanguardista son las “*Eight pieces for four timpani*” del compositor norteamericano Elliot Carter, teniendo la suerte de tocarla en el grado profesional y la dificultad que le planteó fue que significaba cada grafía, así como dificultades rítmicas y polirritmias.

Figura 6

Fragmento de la obra “*Eight pieces for four timpani*” de Elliot Carter, concreto de la pieza número 5 “*Improvisation*”.

Página nº15 de la obra “*Eight pieces for four timpani*” (Elliot Carter).

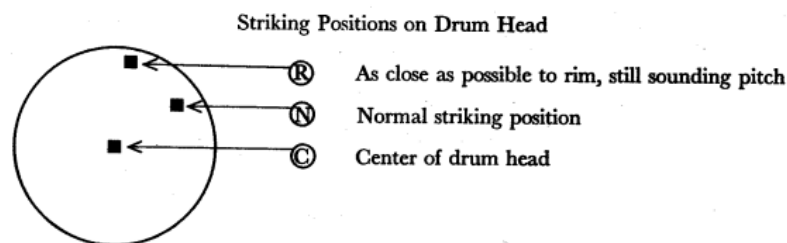
Nota: diferentes cambios de compases con sus equivalencias y las diferentes zonas del timbal donde hay que tocar.

Como se puede observar en este fragmento del *V. Improvisation*, quinto movimiento de la obra dedicado a Paul Price. Se puede observar cómo se debe tocar en diferentes zonas del timbal y hay bastantes cambios de compás teniendo que ser muy preciso con ellos al igual que incluir un cinquillo en una subdivisión binaria.

Figura 7

Diferentes zonas del timbal donde hay que tocar y con qué letra se representa cada zona.

Example 2



Proseguimos con la encuesta recibida del discente que cursó sus estudios en el Conservatorio Profesional de Música "Tomás Luis de Victoria" de Ávila (encuesta nº5). Que contempla como repertorio contemporáneo o vanguardista las obras que tratan de construir el discurso musical con elementos novedosos como efectos, timbres, texturas, tecnologías, armonías etcétera. En su caso no interpretó ninguna obra con estas características en el grado profesional y la primera ocasión que interpretó este repertorio tuvo problemas para entender la escritura, aunque apunta que le ocurre cuando se enfrenta a cualquier obra nueva. También indica que si hubiera interpretado alguna de estas obras en el grado profesional le habría ayudado en sus estudios superiores, actualmente este tipo de obra de ayuda a reflexionar entorno a qué es la música, a explorar las diferentes sonoridades, a desarrollar la creatividad musical y a ser estéticamente, musicalmente hablando, más tolerante.

Para finalizar pasamos a las encuestas realizadas por el alumnado que cursaron sus estudios en el Conservatorio Profesional de Música de Valladolid (encuestas nº 1 y 9).

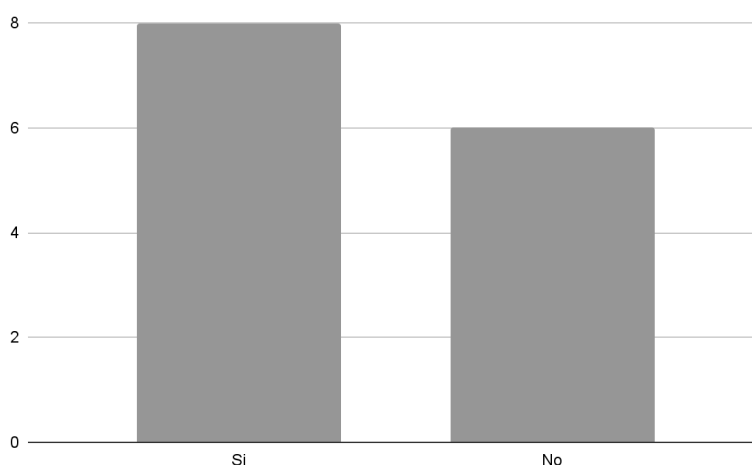
El primero de los estudiantes encuestados considera que el repertorio contemporáneo y vanguardista son las obras en las que se usan instrumentos fuera de lo habitual y el uso de elementos externos como electrónica, electroacústica y lenguajes de escritura modernos. No interpretó ninguna obra con estas características durante su estancia en Valladolid y opina que le habría ayudado conocer esta música si se hubiera incluido en los cursos anteriores a los estudios superiores para ampliar conocimientos a dichos estudios. Aporta que interpretar estas obras contribuyeron a un mayor entendimiento de los diferentes instrumentos, un análisis más profundo de las obras y el conocimiento de un tipo de repertorio que se “sale” fuera de lo habitual. Para concluir considera de vital importancia acercarse más a este tipo de repertorio para conocer y ampliar las formas de interpretar y que le habría gustado interpretar más obras de este estilo.

El último de los encuestados reflexiona sobre el repertorio añadiendo obras como Psappha compuesta por el griego Iannis Xenakis en 1975, “Time for marimba” escrita por Minuro Miki compuesta en 1968 y “Monodrame I” de Yoshihisa Taira. Este individuo interpretó alguna obra con características del repertorio que nos ocupa y comenta que le costó entender el repertorio y le habría gustado interpretar alguna obra más durante sus estudios en el conservatorio profesional. Interpretar este tipo de obras le aportó muchos recursos dentro de la percusión y mayor musicalidad a la hora de interpretar, apunta que le habría gustado interpretar más obras de este estilo musical.

Respecto a las respuestas a la pregunta nº 9 ¿Has asistido a alguna masterclass donde se trate especialmente este estilo musical? Se ha obtenido un reparto muy ajustado siendo ocho las respuestas positivas y seis las respuestas negativas.

**Figura 8**

Cantidad de alumnos que han participado en clases magistrales de este estilo musical. Elaboración propia.



Lo que significa que una parte significativa del alumnado muestra, o ha mostrado, interés por este tipo de música ya sea por intereses técnicos, musicales, culturales o curiosidad personal.

En cuanto a la respuesta nº10 ¿qué referentes de este estilo de música tienes a nivel nacional o internacional? las respuestas son muy curiosas ya que hay personas que tienen como referente a entidades y solistas muy poco relacionados con los estilos musicales que aquí tratamos como Filarmónica de Berlín, Royal Philharmonic Orchestra, London Symphony Orchestra, Royal Concertgebouw orchestra o Jordi Savall experto en música antigua y por sus interpretaciones historicistas.

Otros añaden solistas como Conrado Moya, Ton Risco, Fabian Ziegler, Cangelosi o Nuno Aroso, varios de los encuestados apuntan a Juanjo Guillem y a Rafa Gálvez profesores de la OCNE y miembros del famoso grupo NeoPercusión característico por su visión y apuesta por el avance musical y la música de vanguardia. En el listado también aparecen los españoles Sisco Aparici y Miquel Bernat, ambos referentes internacionales por su labor pedagógica e interpretativa.

A nivel internacional han señalado a intérpretes como el francés Philippe Spiesser, el alemán Christian Dierstein, la japonesa Mika Takehara, Christofer Dean, el austriaco C. Sietzen y el estadounidense Gene Koshinsky. Uno de los encuestados también apunta al compositor cubano, estrechamente ligado al grupo NeoPercusión. Cuatro de los encuestados no tiene ningún referente en este tipo de música y sobresale



uno que apunta a Santiago Villar, un joven intérprete segoviano que actualmente se encuentra afincado en Basilea (Suiza) donde ejerce sus labores pedagógicas, como academista de ópera y como intérprete tanto a solo como con grupos de música de cámara y, además, ha sido galardonado en estas últimas fechas por las fundaciones Fritz Gerber y Kiefer Hablitzel-Göhner, dos importantes fundaciones suizas que ayudan a intérpretes a desarrollar su carrera.

De estas cuestiones podemos deducir que España es un país donde este tipo de música se encuentra a la orden del día y que la mayor parte tiene referencias sobre ella y que tienen conocimientos por los nuevos talentos que hay.

## **2.2. Análisis de las encuestas del profesorado**

Estas encuestas han sido enviadas de manera personal a los 14 profesores de percusión distribuidos a lo largo y ancho de la comunidad de Castilla y León recibiendo solamente cinco respuestas, de esto se detecta la pasividad por una gran parte del profesorado. Estas respuestas han sido totalmente anónimas, a continuación se muestra un gráfico donde se observa la cantidad de profesorado y los centro de trabajo donde ejercen su labor docente.

A continuación paso a nombrar las preguntas que vamos a analizar, se encuentran en el Anexo II con las respuestas completas de los encuestados:

Pregunta 01: Indique su centro de trabajo

Pregunta 02: ¿Considera que enseñar lenguaje y técnicas de la música actual va a ser importante para el futuro de su alumnado?

Pregunta 03: ¿Considera que su programación tiene obras para 5º o 6º de estilo contemporáneo o vanguardista?

Pregunta 04: En caso de que la anterior respuesta fuera positiva indique alguna de las obras.

Pregunta 05: ¿Cómo inicia al alumnado cuando tiene que interpretar grafías poco habituales o cuando comienza a usar técnicas extendidas en algún instrumento de percusión?

Pregunta 06: A su parecer ¿cree qué es importante para el futuro un percusionista conocer e interpretar en el último ciclo de las E.P. repertorio lo más actual posible?

Pregunta 07: ¿Son los alumnos abiertos a este tipo de repertorio o por el contrario se muestran reticentes?

Pregunta 08: ¿Considera que la interpretación de este tipo de obras contribuye al proceso técnico y musical en el proceso de aprendizaje del alumnado?

Pregunta 09: ¿En su centro hay algún ciclo de conciertos de este repertorio o algún invitado que imparta masterclass?

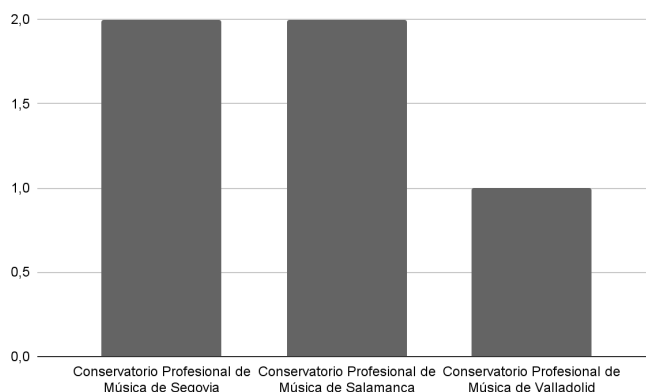
Pregunta 01: Indique su centro de trabajo

En cuanto a la respuesta a la primera pregunta dos de los encuestados son docentes en el CPM de Segovia, otros dos ejercen su labor en el CPM de Salamanca y uno en el CPM de Valladolid. Por desgracia los cuatro profesores de la provincia de León, incluyendo Ponferrada, Astorga y León capital, los tres Burgos, el docente de Palencia y los dos de Ávila no han respondido a esta encuesta, con lo cual no he podido incluir ni sacar conclusiones de su inclusión del repertorio contemporáneo o de vanguardia en su aula.

La única conclusión que he podido recolectar ha sido a través de la revisión de sus programaciones didácticas y ninguno de ellos trata este tipo de música en los cursos finales de las enseñanzas profesionales.

**Figura 9**

Cantidad de respuestas y centro de trabajo de los encuestados que han respondido. Elaboración propia.



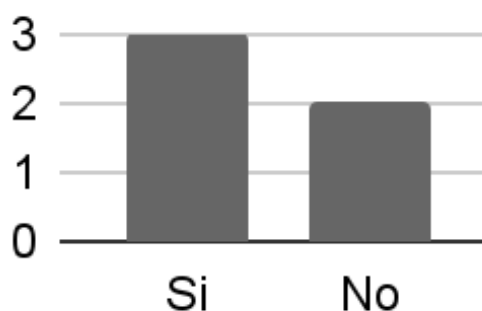
Pregunta 02: ¿Considera que enseñar lenguaje y técnicas de la música actual va a ser importante para el futuro de su alumnado?

Las respuestas a esta pregunta han sido todas positivas, aunque el encuestado nº 2 indica lo siguiente: “Sí, pero con matices. Todo el repertorio tiene que estar testado y se tiene que adaptar a los objetivos curriculares” con lo cual este educador opina que el repertorio debe haber sido interpretado y que se ajuste a los currículo de las enseñanzas profesionales de música en Castilla y León está regulado principalmente por el Decreto 60/2007, de 7 de junio, modificado por el Decreto 24/2018, de 23 de agosto, y el Decreto 43/2022, de 13 de octubre. Este currículo está diseñado para proporcionar una formación artística de calidad, asegurando la cualificación de los futuros profesionales de la música en la región.

Pregunta 03: ¿Considera que su programación tiene obras para 5º o 6º de estilo contemporáneo o vanguardista?

**Figura 10**

Cantidad de respuestas a la pregunta nº3. Elaboración propia.



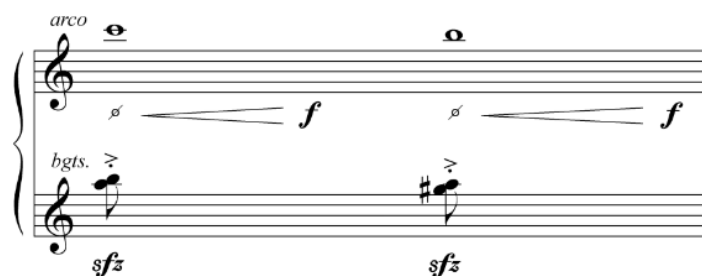
De estas respuestas se puede deducir que, teniendo en cuenta la pregunta anteriormente analizada, que consideran importante enseñar el nuevo repertorio y nuevos lenguajes pero no lo incluyen dentro de sus programaciones didácticas. Apuntar también que ambos docentes son trabajadores del CPM de Salamanca.

Pregunta 04: En caso de que la anterior respuesta fuera positiva indique alguna de las obras.

El encuestado nº 1 tiene en su programación la obra “Arché” del francés Bruno Giner en la cual se utiliza un arco de los que utilizan los instrumentos de cuerda para tocarlo y combinarlo con la sonoridad habitual del vibráfono. En momentos hay secciones en las cuales se debe interpretar el arco y, simultáneamente, un pasaje con las baquetas de manera tradicional.

Figura 11

Fragmento de “Arché”. Página nº2 de la obra “Arché” (Bruno Giner).



Nota: Fragmento que indica interpretar con el arco y las baquetas a la vez.

El encuestado nº4 trabaja con el alumnado las obra de Elliot Carter “Eight Pieces for Four Timpani” nombrada anteriormente en el apartado de las encuestas del alumnado, este trabaja la improvisación y la saeta.

El último encuestado, el número 5, dice textualmente lo siguiente: “Lo utilizo para estudios de multipercusión y alguna obra de caja esporádicamente”. Sin indicar ninguna obra o estudio con nombre o autor, la conclusión que se puede sacar es que se adapta al alumno dependiendo de su nivel e interés musical.

Pregunta 05: ¿Cómo inicia al alumnado cuando tiene que interpretar grafías poco habituales o cuando comienza a usar técnicas extendidas en algún instrumento de percusión?

El encuestado número 1 comenta la importancia que tiene la leyenda en este tipo de obras y a este nivel, también aporta que si las composiciones tienen grafías contemporáneas que el alumnado no conoce el docente le ayuda con su experiencia personal.

El segundo encuestado comenta la importancia de la búsqueda de información sobre el autor y sobre la obra para llegar a una mejor interpretación y continúa con un análisis de la obra y de las dificultades que esta pueda presentar a lo largo del estudio.

El tercero añade que realiza una explicación teórica con ejemplos y aclara las grafías cuando le da la partitura, no realiza ninguna otra aportación.

El cuarto tan solo comenta que con unas buenas instrucciones por parte del profesorado es más que suficiente.

El último y quinto encuestado añade que suele ser fácil ya que la grafía es fácil de explicar .

Pregunta 06: A su parecer ¿cree qué es importante para el futuro un percusionista conocer e interpretar en el último ciclo de las E.P. repertorio lo más actual posible?

El primer docente se remite a los objetivos específicos establecidos en el Real Decreto 1577/2006 y, en concreto, en su artículo 3 donde se hace mención, textualmente, a este repertorio con la siguiente frase: “Conocer e interpretar obras escritas en lenguajes musicales contemporáneos, como toma de contacto con la música de nuestro tiempo”. Aportar también su opinión comentando que se debe incluir este repertorio sin dejar de lado el repertorio más clásico.

El segundo opina muy similar al anterior, dando importancia a este repertorio pero sin dejar olvidarse del repertorio más clásico haciendo hincapié en implementar nuevas grafías sin dejar de lado las que ya existen.

El tercero comenta la importancia de este repertorio pero es complejo encontrar la dificultad adecuada para el alumnado.

El cuarto y el quinto consideran importante el repertorio pero no imprescindible.

Pregunta 07: ¿Son los alumnos abiertos a este tipo de repertorio o por el contrario se muestran reticentes?

El número uno comenta que el alumnado es reticente y que ni siquiera escuchan música, ni más clásica ni más contemporánea.

El número dos aporta que si se les enseña en las enseñanzas elementales diferentes escritura lo ven más normal y están más abiertos a ello.

El tercero comenta que si no hay ninguna preparación son bastantes reticentes.

El cuarto y el quinto están abiertos totalmente a nuevas músicas y a nuevas escrituras.

Pregunta 08: ¿Considera que la interpretación de este tipo de obras contribuye al proceso técnico y musical en el proceso de aprendizaje del alumnado?

El primer encuestado comenta la falta de madurez por su corta edad y aporta que estas obras o estudios deben ser profundizados durante los estudios superiores dada ya que están en su edad adulta.

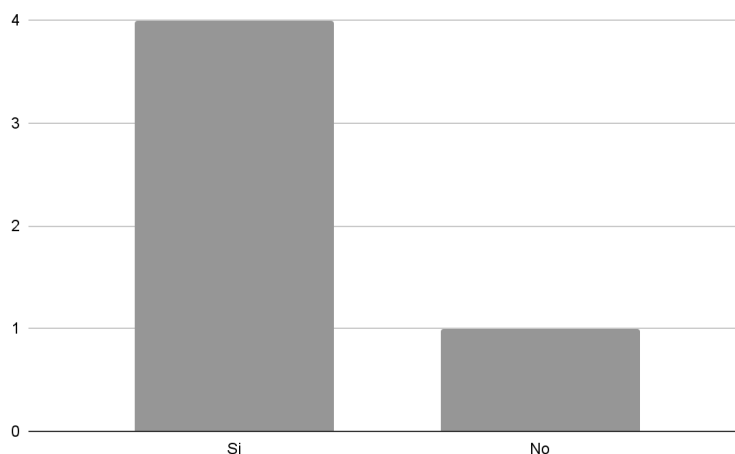
El segundo anota que depende de las obras que se escojan, como ocurre también en el repertorio más clásico.

El tercero, el cuarto y el quinto dicen por supuesto que es importante este repertorio para el aprendizaje del alumnado.

Pregunta 09: ¿En su centro hay algún ciclo de conciertos de este repertorio o algún invitado que imparta masterclass?

**Figura 12**

Respuestas a la pregunta número 9. Elaboración propia



La respuesta negativa es del número cuatro, curiosamente este docente ejerce su trabajo en el Conservatorio Profesional de Música de Segovia y su compañero ha comentado que si que hay ciclos de concierto o personas que impartan clases magistrales sobre esta cuestión.

### **2.3. Conclusiones de los datos**

La educación musical en los conservatorios profesionales tiene como objetivo principal formar músicos completos y versátiles, capaces de enfrentarse a una amplia variedad de estilos y épocas musicales. Sin embargo, se observa una carencia notable de repertorio de música contemporánea en los cursos avanzados (5º y 6º) de los conservatorios profesionales de Castilla y León. Esta reflexión aborda las implicaciones de esta deficiencia y resalta la importancia de incluir la música contemporánea en el currículo educativo.

La música contemporánea y de vanguardia, que abarca desde el siglo XX hasta la actualidad, introduce elementos innovadores en términos de composición, técnicas instrumentales, y exploración sonora. La inclusión de este repertorio en la formación musical es crucial por varias razones:

1. Desarrollo de Habilidades Técnicas y Expresivas: Las obras contemporáneas a menudo requieren técnicas avanzadas y un alto grado de expresividad, demandando una mayor destreza y adaptabilidad por parte del intérprete.
2. Fomento de la Creatividad e Innovación: La música contemporánea desafía las convenciones tradicionales, estimulando la creatividad y la apertura a nuevas ideas y formas de expresión musical.
3. Comprensión de la Evolución Musical: Estudiar la música contemporánea permite a los estudiantes entender la evolución y las tendencias actuales de la música, proporcionando un contexto más completo y enriquecido de la historia musical.
4. Preparación para el Mercado Laboral: En el ámbito profesional, los músicos deben estar preparados para interpretar un repertorio diverso, que incluye música contemporánea, especialmente en concursos, audiciones y conciertos.

En los conservatorios profesionales de Castilla y León, los cursos 5 y 6 están tradicionalmente enfocados en el repertorio clásico y romántico. Esta tendencia, aunque valiosa, ignora un segmento esencial de la música. Las posibles razones de esta omisión incluyen:

1. Falta de Recursos y Materiales: La disponibilidad de partituras y grabaciones de obras contemporáneas puede ser limitada, lo que dificulta su inclusión en el currículo.
2. Formación del Profesorado: No todos los docentes están preparados o tienen experiencia en la enseñanza de música contemporánea, lo que puede llevar a una menor inclinación a enseñar este repertorio.

La ausencia de repertorio contemporáneo en la educación musical avanzada tiene varias implicaciones negativas:

1. Formación Incompleta: Los estudiantes no desarrollan las habilidades necesarias para interpretar música moderna, lo que resulta en una formación parcial.
2. Desventaja Competitiva: Los músicos que no están familiarizados con la música contemporánea pueden encontrar dificultades en competiciones y audiciones que requieran este conocimiento.

3. Limitación de Oportunidades Creativas: La falta de exposición a la música contemporánea puede restringir las oportunidades para la exploración y el desarrollo de la creatividad de los estudiantes.

Para abordar esta deficiencia, se pueden implementar diversas estrategias en los conservatorios profesionales de Castilla y León:

1. Actualización del Currículo: Incluir obras contemporáneas obligatorias en los programas de estudios de los cursos 5 y 6.
2. Capacitación del Profesorado: Ofrecer programas de formación continua para que los profesores se familiaricen con el repertorio y las técnicas contemporáneas.
3. Colaboración con Compositores y Músicos Contemporáneos: Invitar a compositores y músicos especializados en música contemporánea para impartir talleres y clases magistrales.
4. Creación de Bibliotecas de Recursos: Desarrollar bibliotecas digitales y físicas que incluyan partituras, grabaciones y análisis de obras contemporáneas.
5. Fomento de la Interpretación en Público: Organizar conciertos y recitales que incluyan música contemporánea, incentivando a los estudiantes a interpretar este repertorio.

La falta de repertorio de música contemporánea en los conservatorios profesionales de Castilla y León en los cursos 5 y 6 representa una brecha significativa en la formación de los músicos. Integrar este repertorio es esencial para el desarrollo de músicos completos, versátiles y preparados para los desafíos del mundo musical actual. Mediante la actualización del currículo, la capacitación del profesorado, y la creación de recursos y oportunidades de interpretación, los conservatorios pueden enriquecer significativamente la educación musical de sus estudiantes, preparándolos mejor para el futuro profesional y artístico que les espera.

### **3. Propuesta de un repertorio**

A continuación pasamos a proponer un repertorio donde se proponen una serie de obras compuestas entre el siglo XX y XXI y en las cuales se pretenden ampliar los



horizontes sonoros de la familia de la percusión y preparar al futuro alumnado que quiere proseguir su camino musical realizando los estudios superiores de interpretación.

Para comenzar esta propuesta sobre el repertorio más actual la obra llamada “Marimba estudio. Estudio para el arco y la extensión” (anexo I) del compositor español Jesús Rueda recopilado en el libro titulado “Estudios de concierto para marimba. Vol. I: Los saltos y la extensión” (Bernat, 2016, 53-57) compuesto por varios compositores españoles y portugueses en los cuales se extiende la visión de la marimba como habitualmente la conocemos. En este estudio, y como su propio nombre indica, se debe interpretar con un arco de instrumentos de cuerda una serie de notas y simultáneamente se debe tocar la marimba de manera habitual, de este modo se obliga al intérprete a integrar los sonidos de ambas partes.

Figura 13

Fragmento de “Estudio para arco y marimba”. Página nº53 del libro “Estudios de concierto para marimba Vol. II” (Varios autores).

The image shows a musical score for a piece titled "Estudio para arco y marimba". The score is written for a string instrument and a marimba. The string part is in the upper staff, marked "arco" and "pp". The marimba part is in the lower staff, marked "baquetas blandas (soft mallets)" and "p sonoro". The tempo is marked "♩ = 66" and the mood is "envolvente e rubato". The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score consists of four measures. In the first measure, the string part has a whole note G4 and the marimba part has a quarter note G4. In the second measure, the string part has a whole note A4 and the marimba part has a quarter note A4. In the third measure, the string part has a whole note B4 and the marimba part has a quarter note B4. In the fourth measure, the string part has a whole note C5 and the marimba part has a quarter note C5. There are triplets in the marimba part in the second and fourth measures.

Nota: Primeros compases de la obra donde se observa la escritura del arco dentro de la obra.

A nivel pedagógico esta obra hará que el alumnado obtenga una visión más amplia sobre la sonoridad de la marimba, la independencia de movimientos entre ambas manos y el oído crítico para integrar las diferentes sonoridades.

Para continuar con la propuesta de repertorio proseguiremos con la familia de la multipercusión. En esta rama de la percusión he escogido la obra “Sen VI” del compositor japonés Toshio Hosokawa, composición de 1993, y donde con un pequeño conjunto de multipercusión, no sólo se debe tocar el instrumental que el autor indica

sino que este integra la para parte visual indicado que movimientos de manos debe realizar el intérprete y qué atmósferas debe generar con estos movimientos.

Figura 14

Fragmento de "Sen VI". Página nº4 de la obra "Sen VI" (Toshio Hosokawa).

for Isao Nakamura

SEN VI " for percussion solo (1993)

1

♩ = 60 *con tensione (mit großer Spannung)* (5) with hand without any action

Conga

Attack with right hand with a motion of drawing a big circle.

stff

Nota: Primeros compases de la obra donde se indica el movimiento que debe realizar el intérprete.

En la parte central de la obra se indican dos improvisaciones, una de ellas interpretada con las manos y con patrones propuestos por el autor y con una duración aproximada de dos minutos.

Figura 15

Fragmento de "Sen VI". Página nº8 de la obra "Sen VI" (Toshio Hosokawa).

6 Improvisation: Approx. 2 minutes

percussion ||: (♩ x 5) (♩ x 3) ||

percussion ||: (♩ x 4) (♩ x 2) ||

percussion

voice ||: (♩ x 6) (♩ x 3) ||

triger

Improvise using the elements as above. Try to get multiplied sound waves as much as possible. Play ppp - mp for the first one minute. Then gradually raise volume of sound.

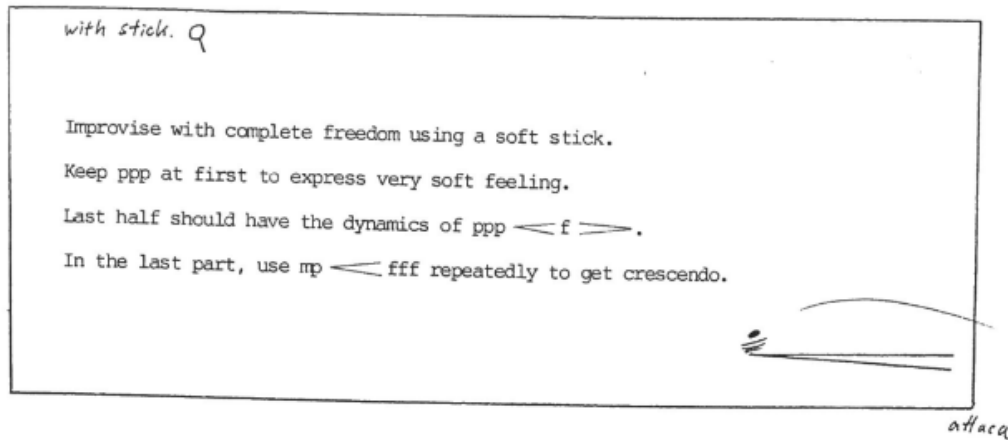
5 attacca

Nota: Primera improvisación donde indica motivos rítmicos que el intérprete debe de escoger.

Posterior a esta hay otra improvisación en la que se debe interpretar con baquetas y las indicaciones gráficas pasan a ser indicaciones gramaticales, donde el autor aporta cuatro instrucciones que esta nueva improvisación debe tener.

Figura 16

Fragmento de "Sen VI". Página n°9 de la obra "Sen VI" (Toshio Hosokawa).



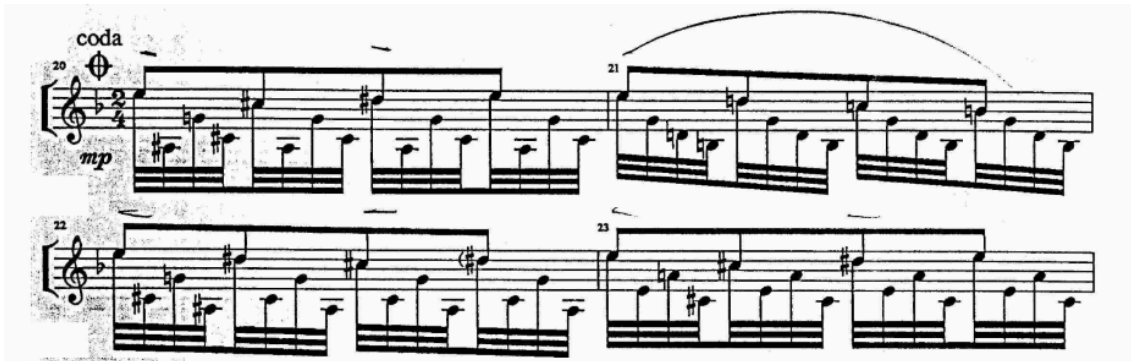
Nota: Improvisación donde se indica la duración aproximada y con qué baquetas y dinámicas se tiene que interpretar.

Lo que aporta esta obra al intérprete es la creatividad que debe tener para generar ambas improvisaciones ya que, aunque tengan instrucciones, el ejecutante debe crear algo musicalmente con conexión. Así mismo la parte más teatral de los movimientos de manos originan en el discente otra parte musical que va más allá que la notación en una partitura.

Prosiguiendo con el repertorio para el alumnado continuaremos con el vibráfono, un instrumento orientado a la música jazz y a la música contemporánea por sus posibilidades sonoras. En esta ocasión se ha escogido el "Etude I" de Gérard Pérotin, percusionista francés y en el que dentro de una textura musical enredada entre fusas, debe te obliga a sacar una melodía con la baqueta exterior derecha ejecutando así una melodía y acompañamiento que requiere de un gran desempeño técnico. De igual manera las sonoridades que se crean las disonancias hacen que todavía sea aún más complicado destacar dicha melodía.

Figura 17

Fragmento estudio n°I para vibráfono. Página n°9 del libro “Six etudes pour vibraphone” (Gérard Pérotin).



Nota: Escritura del pasaje donde se puede observar la textura musical del estudio.

Todo ello hace que el alumnado deba estar muy atento a nivel técnico y auditivo para poder sacar las melodías que están escritas en la partitura y, de esta manera, que este busque diferentes sonoridades aunque existan disonancias que escondan esas melodías.

A continuación pasamos al instrumento esencial de la familia de la percusión, la caja. La obra escogida es “*Stop Speaking*” del compositor Andy Akiho intérprete y compositor americano y que tiene como característica principal la composición con electrónica. En esta ocasión el autor ha creado una obra para caja y electrónica a la cual añadió un parte de vídeo donde sale la letra de la electrónica, todo ello debe estar coordinado con el intérprete. Dicho ejecutante deberá tocar la caja con diferentes técnicas extendidas como las manos, escobillas, una baqueta estriada y baquetas comunes. La obra no tiene compás y la parte de la caja está guiada por la electrónica, la cual se debe conocer a la perfección.

Figura 18

Fragmento de la obra “*Stop Speaking*”. Página n°3 de la obra “*Stop Speaking*” (Andy Akiho).

Musical score for "Stop Speaking" by Andy Akiho. The score is divided into two sections, 1 and 2. Section 1 includes digital playback with lyrics: HELLO! — HELL OH — HELLO? — HELLO? HELLO? — OH! — MY NAME. It features snare drum notation with various rhythms and dynamics (pp, mf, p, mp, mf, p mf &gt; p, mp). Section 2 includes digital playback with lyrics: VICKI — I WILL PROVIDE THA DIGITAL PLAYBACK! FOR THIS COMPOSITION FOR SOLO SNARE DRUM — AND. It also features snare drum notation with various rhythms and dynamics (mp, sfz mp, mf p, mf, p, p &lt; mf).

Nota: Fragmento de la obra donde se observa la electrónica que suena por encima de la música a interpretar.

La grafía está indicada en al inicio de la obra e indica lo que significa cada símbolo y sugerencias de cómo se debe interpretar.

Figura 19

Leyenda de la obra “Stop Speaking”. Página nº2 de la obra “Stop Speaking” (Andy Akiho).

**PERFORMANCE NOTES**

**KEY:**

-R/L = Accented Right/Left Stick or Finger : r/l = Unaccented Right/Left Stick or Finger : b = Both Sticks in Unison : Ser = Scrape : Br = Brush : F = Flick With Fingernail : f = Grace Note Flicks (321)\* : TR = Thumb Roll/Press Roll : H = Hand/All Four Finger Tips

\*Flick (f) fingernails in a fan-like motion triggered by the thumb.

\*Use pads of fingers (3-2-1) to create quieter grace notes when notated without an "f"

\*If these techniques cannot be executed, substitute a thumb roll or similar type of ornamentation.

Nota: Leyenda de la obra donde se indica que significa cada grafía y las baquetas con las que hay que tocar cada parte.

Esta obra hace que el alumnado deje de ver la caja como un instrumento orquestal o de banda y con un carácter más clásico y pasa a ser un instrumento con una variedad muy amplia de sonoridades que se pueden sacar de la caja y que se deben fundir con la música electrónica de la obra. Genera en el discente la búsqueda de que los diferentes sonidos se integren en la obra y que sean orgánicos dentro de la producción de Andy Akiho.

Para finalizar la familia de la percusión, que se trabaja en las enseñanzas profesionales de música, pasamos a los timbales instrumento muy orientado a la vida orquestal y de banda y con mucha bibliografía orientado este tipo de música, aunque hay obras que experimentan con los sonidos que se puede sacar de unos timbales. En este caso se ha escogido “*Floklora Suite*” del compositor y timbalero búlgaro Dobri Paliev compuesta en 1990. Esta obra está dividida en cinco movimientos y se basa en la música folclórica de Bulgaria. En esta propuesta se ha optado por el cuarto movimiento titulado “*Krivo Choro*”, que traducido al castellano significa “Baile torcido” por ello sus compases irregulares.

En este movimiento se interpreta apagando con las propias baquetas, tocando en el centro del timbal y con una baqueta cogida normal y la otra tocando con la caña de esta generando sonoridades más agudas que si se tocasen con la cabeza de la baqueta.

Figura 20

Fragmento de la obra "Folklore Suite". Página nº8 de la obra "Floklore Suite" (Dobri Paliev).



Nota: Fragmento de la obra donde se indica con que parte de la baqueta hay que tocar y en qué lugar del timbal.

De igual manera los cambios de compás subdivisión de estos impulsan al alumnado a ser muy consciente del tempo y llegue a ser algo matemático, a parte de lo musical.

Figura 21

Fragmento de la obra "Folklore Suite". Página nº9 de la obra "Floklore Suite" (Dobri Paliev).



Nota: Fragmento de la obra donde se indica con que parte de la baqueta hay que tocar y en qué lugar del timbal.

Todo ello hace que el alumnado salga de lo habitual y que busque el avance técnico y musical al tener que buscar la coherencia al interpretar en el centro del timbal, por estas razones este movimiento tiene un combinación muy interesante para el desarrollo del oído crítico y técnico de los discentes que interpreten este movimiento.

#### 4. Conclusiones

En el marco de mi investigación para el Trabajo de Fin de Máster (TFM) sobre la inclusión del repertorio contemporáneo y de vanguardia en los Conservatorios Profesionales de Música de Castilla y León, he constatado una preocupación compartida tanto por el alumnado como por el profesorado sobre la escasa interpretación del repertorio contemporáneo y vanguardista, a pesar de reconocer su vital importancia en los estudios superiores de interpretación. La conclusión que se deriva de este estudio es clara, existe una notable falta de variedad en el repertorio contemporáneo disponible para el nivel de los estudios profesionales y, consecuentemente, una insuficiente inclusión de este en los programas académicos.

La percusión contemporánea no es simplemente una extensión del repertorio tradicional sino que representa un campo dinámico que requiere la utilización de técnicas extendidas, el empleo de electrónica, la práctica de la improvisación y la lectura de grañas no convencionales. Estas prácticas no solo amplían el horizonte musical de los estudiantes, sino que también fomentan el desarrollo de habilidades técnicas esenciales como la independencia, la sonoridad, la velocidad y la coordinación. En mi rol de haber sido estudiante de percusión en un conservatorio de Castilla y León, he observado que la exposición a estas obras permite abrir su mente y oído crítico, explorar su creatividad y prepararse de manera más completa para los desafíos de la vida profesional.

La integración del repertorio contemporáneo en los programas de estudio de percusión es, por tanto, una necesidad imperiosa. Sin embargo, esta inclusión no debe realizarse de manera aislada ya que es crucial que la propuesta de repertorio esté acompañada por una sólida formación en otras áreas como el análisis musical, la armonía, la historia de la música y los fundamentos de composición. Estos conocimientos proporcionan al instrumentista una comprensión profunda de las intenciones de los compositores y del contexto histórico y teórico de las obras, transformando al estudiante en un intérprete más informado y consciente, capaz de ir más allá de la mera reproducción de notas.

La incorporación interdisciplinaria en la formación musical es fundamental para desarrollar intérpretes completos y versátiles. Los conocimientos teóricos y contextuales obtenidos de asignaturas complementarias deben ser aplicados de manera coherente y significativa en la interpretación del repertorio contemporáneo. Esto no solo enriquece la experiencia educativa del estudiante, sino que también le permite abordar las obras con una perspectiva más holística y matizada.

Para promover efectivamente el repertorio contemporáneo, es esencial que tanto el profesorado como la dirección de los centros adopten un enfoque proactivo a través de la organización de ciclos musicales y conciertos a lo largo del curso académico, dedicados específicamente a la música contemporánea, es una estrategia clave para dar visibilidad a estas obras y fomentar su apreciación por parte del público. Estas iniciativas no solo benefician a los estudiantes al proporcionarles valiosas oportunidades de interpretación, sino que también contribuyen a la difusión y reconocimiento de la música contemporánea en la comunidad musical en general.

En conclusión, la música contemporánea y de vanguardia debe ocupar un lugar central en la formación de los estudiantes de percusión. La integración de un repertorio diverso y la promoción de su interpretación son esenciales para preparar a los futuros profesionales de la música. Los defensores de este género tienen como responsabilidad asegurar que las programaciones reflejen la riqueza y la relevancia de la música contemporánea, proporcionando a los estudiantes las herramientas necesarias para sobresalir en su carrera artística.

## **Bibliografía**

Akiho, A. (2011). *Stop Speaking*. Southern Percussion.



Anderson, J. (2018). *Sound and Structure in the Music of Grisey, Murail, and Saariaho*. *Contemporary Music Review*, 37 (2), 123-145.

Beck, J. H. (1998). *Sonata for Timpani*. Boston Music Company.

Beck, R. (2017). *Synesthetic Soundscapes: Visual Art and Music in the Twentieth Century*. *Music and Vision*, 23(4), 45-63.

Bernat, M. (Ed.). (2016). *Concert Etudes for Marimba*. Tritó.

Born, G., & Haworth, C. (2019). *From Micro to Macro: The Many Faces of Contemporary Music*. *Contemporary Music Review*, 36 (2), 133-156.

Brunello, M. (2016). *Silencio* (M. Laboreo Roig, Trans.). Editorial Comanegra.

Castells, M. (2019). *Networks of Outrage and Hope: Social Movements in the Internet Age*. Polity Press.

Collins, N. (2018). *The Cambridge Companion to Electronic Music*. Cambridge University Press.

Creswell, J. W. (2009). *Research Design: Qualitative, Quantitative, and Mixed Methods Approaches*. Sage Publications.

Cross, I. (2018). *Interdisciplinary Perspectives on Music and Art*. Cambridge University Press.

Dibelius, U. (2004). *La música contemporánea a partir de 1945* (I. García Adánez, Trans.). Ediciones Akal.

Dierstein, C., Roth, M., & Ruland, J. (2018). *The Techniques of Percussion Playing: Mallets, Implements and Applications*. Bärenreiter-Verlag.

Emmerson, S. (2019). *Living Electronic Music*. Routledge.

Fanning, D. (2017). *The New Simplicity and the New Complexity: Divergent Paths in Contemporary Music*. *Contemporary Music Review*, 36 (1), 45-62.

Fineberg, J. (2006). *Spectral Music: History and Techniques*. Amsterdam University Press.

Fineberg, J. (2021). *Spectral Music: Aesthetics and Techniques*. Cambridge University Press.

- Fink, S. (1978). *Trommel-Suite*. Musikverlag Zimmermann.
- Fox, C. (2018). Complexity and Expression in the Music of Brian Ferneyhough. *Contemporary Music Review*, 37 (1), 5-22.
- Goldstein, M. (2020). *Percussion in the 20th Century: Techniques and Textures*. *Journal of New Music Research*, 49 (3), 210-229.
- Green, B., & Gallwey, W. T. (2015). *The Inner Game of Music*. Pan Books.
- Griffiths, P. (2010). *Modern Music and After*. Oxford University Press, USA.
- Griffiths, P. (2018). *Modern Music and After*. Oxford University Press.
- Harris, J. (2018). *John Zorn: Tradition and Transgression in Contemporary Music*. *Music Analysis*, 37 (3), 211-235.
- Hartenberger, R. (2020). *The Cambridge Companion to Percussion*. Cambridge University Press.
- Hartenberger, R. (Ed.). (2016). *The Cambridge Companion to Percussion*. Cambridge University Press.
- Heile, B. (2021). *The Oxford Handbook of Music and Virtuality*. Oxford University Press.
- Holmes, T. (2016). *Electronic and Experimental Music: Technology, Music, and Culture*. Routledge.
- Hosokawa, T. (1993). 線VI. Schott Music.
- Kopetzki, E. (1999). *Topf-Tanz*. Norsk Musikforlag.
- Kramer, J. D. (2018). *Postmodern Music, Postmodern Listening*. Bloomsbury Academic.
- Kraut, A. (2016). *The Role of Contemporary Music in Percussion Education*. *Journal of Music Education*, 45(2), 123-136.
- LaBelle, B. (2018). *Background Noise: Perspectives on Sound Art*. Bloomsbury Academic.

López, C. (2020). *Percussion and Electronics: New Frontiers in Contemporary Music*. *Journal of New Music Research*, 49 (3), 215-230.

López - Cano, R., & San Cristobal, Ú. (2014). *Investigación artística en música. Problemas, métodos, experiencias y modelos*. (Primera edición ed.).

Mäkelä, T. (2016). *Kaija Saariaho: Orchestral and Chamber Works*. Cambridge University Press.

Manabe, N. (2019). *The Globalization of Contemporary Music: A Study of Cross-Cultural Influences*. *Music and Society*, 21(3), 234-250.

Merino Martínez, A. (2017). *Eco en el Silencio: Surgimiento y Desarrollo de un Arte Sonoro en España*. En acción.

Mertens, W. (2019). *American Minimal Music: La Monte Young, Terry Riley, Steve Reich, Philip Glass*. Kahn & Averill.

Montagu, J. (2002). *Timpani and Percussion*. Yale University Press.

Nattiez, J.-J. (2019). *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*. Princeton University Press.

Nyman, M. (1999). *Experimental Music: Cage and Beyond* (2nd ed.). Cambridge: Cambridge University Press.

Paliev, D. (1990). *Floklöre Suite* (N. Simrock, Hmaburg-London ed.). Siegfried Fink.

Palombini, C. (2016). *Pierre Schaeffer's Typo-Morphology of Sonic Objects*. *Organised Sound*, 21 (1), 9-19.

Pérotin, G. (1989). *Six études pour Vibraphone*. Symphony Land.

Pritchett, J. (2020). *The Music of John Cage*. Cambridge University Press.

Rekdal, P. (2017). *Microtonality in Contemporary Percussion Music*. *Perspectives of New Music*, 55 (2), 98-121.

Roads, C. (2015). *Composing Electronic Music: A New Aesthetic*. Oxford University Press.

Roeder, J. (2020). *Cross-Cultural Synthesis in Contemporary Music*. Journal of New Music Research, 49 (4), 287-304.

Rose, F. (2019). *The Spectral Legacy: Studies in Post-Spectral Music*. Routledge.

Schick, S. (2006). *The percussionist's art: same bed, different dreams*. University of Rochester Press.

Schick, S. (2018). *The Percussionist's Art: Same Bed, Different Dreams*. University of Rochester Press.

Schwarz, K. (2019). *Modernism and Its Legacy in Contemporary Music*. Journal of Music Theory, 63 (2), 134-156.

Séjourné, E. (2017). *Attraction solo*. Alforce Production.

Sloboda, J. (2005). *Exploring the Musical Mind: Cognition, Emotion, Ability, Function*. OUP Oxford.

Smith, J. (2018). *Student Perceptions of Contemporary Music in Higher Education*. Music Education Research, 20(3), 234-245.

## Webgrafía

García, A., Monreal, I. M., Carabias, D., & Berrón, E. (2023, enero-junio). *El trabajo de la música contemporánea en los conservatorios profesionales y superiores de música de España*. Resonancias: Revista de investigación musical. <https://resonancias.uc.cl/n-52/el-trabajo-de-la-musica-contemporanea-en-los-conservatorios-profesionales-y-superiores-de-musica-de-espana/>

García, R. (2014, June 7). *Siglo XX - Vanguardias Musicales*. SlideShare. <https://es.slideshare.net/mcorcheo/siglo-xx-vanguardias-musicales>

Giner, B. (2009). Arché [Obra para vibráfono con arco]. François Dhalmann.

Mooney, J. (2015). *Hugh Davies's Instruments and Live Coding: Two Conference Presentations*. <https://hughdaviesproject.wordpress.com/>

Rivera, A. S. (2020, April 28). *Qué es la música contemporánea y sus características - RESUMEN*. Un Profesor. Recuperado de

<https://www.unprofesor.com/musica/que-es-la-musica-contemporanea-y-sus-caracteristicas-4151.html>

## Anexos

### Anexo I. Encuesta al alumnado

Pregunta nº1: Indique dónde cursó los cursos 5º y 6º de las enseñanzas profesionales.

1. Conservatorio Profesional de Música de Valladolid.
2. Conservatorio Profesional de Música "Oreste Camarca" de Soria.
3. Conservatorio Profesional de Música de Segovia.
4. Conservatorio Profesional de Música de Salamanca.
5. Conservatorio Profesional de Música "Tomás Luis de Victoria" de Ávila.
6. Conservatorio Profesional de Música de Segovia.
7. Conservatorio Profesional de Música de Segovia.
8. Conservatorio Profesional de Música de Segovia.
9. Conservatorio Profesional de Música de Valladolid.
10. Conservatorio Profesional de Música de Segovia.
11. Conservatorio Profesional de Música de Segovia.
12. Conservatorio Profesional de Música de Segovia.
13. Conservatorio Profesional de Música "Oreste Camarca" de Soria.
14. Conservatorio Profesional de Música de Segovia.

Pregunta nº 2: ¿Qué obras considera como repertorio contemporáneo o vanguardista?

1. Ahora estoy más en el mundo de la música moderna, así que no tengo ni idea de cuáles son las obras que podríamos considerar vanguardia. Podría dar una respuesta de lo que recuerdo (mal) que era vanguardia hace unos 10 años. En el ámbito de la música moderna, sí me vienen a la cabeza músicos de vanguardia como Tigran Hamasyan, Moisés P. Sánchez o Mark Guilliana. La música que cualquiera de ellos han sacado en el último año se puede considerar vanguardia.
2. Obras en las que el uso de los instrumentos no sea el habitual (tocar instrumentos preparados, baquetas no convencionales o el uso de objetos o elementos para interpretar como pelotas, lijas, metrónomos, etc..), el uso de elementos externos como electrónica o electroacústica y lenguajes modernos en escritura.

3. Obras con técnicas extendidas, escritura contemporánea, con utilización de instrumentos que difieran de los habituales de percusión, con electrónica y en los que haya que utilizar la voz o elementos corporales a la vez que se toca.
4. Todas aquellas escritas después de la II guerra mundial como por ejemplo "Amazonia Dreaming" para caja y voz de Annea Lockwood, "Merlín" para marimba de Andrew Thomas o todas aquellas con percusión y electrónica.
5. Todo el repertorio en percusión es vanguardista, la cuestión está más en si emplea una escritura no clásica o la armonía está más lejos o no de la armonía clásica.
6. Diría que obras que tratan de construir el discurso con elementos novedosos: efectos, timbres, texturas, tecnologías, emplazamientos, agrupaciones, armonías, etc.
7. Obras con instrumentos electrónicos así como el uso de técnicas vanguardistas y sonidos diferentes.
8. Obras que hacen cosas distintas y novedosas, que no se ven normalmente en el resto de obras.
9. Algunas obras importantes de este repertorio son Psappa, Time for marimba, Monodrame.
10. The love of L'Histoire, Michi, Suite de Fink, Marcha de Carter.
11. Eight pieces for four timpani, de Elliott Carter.
12. Obras compuestas en los últimos 100 años.
13. Obras del siglo XX en adelante.
14. Attraction de E. Sejourne.

Pregunta nº3: ¿Interpretaste en 5º o 6º de EEPP alguna obra de lenguaje contemporáneo y/o vanguardista, con técnicas extendidas, electrónica, etcétera?

1. No.
2. No.
3. Sí.
4. Sí.
5. No.
6. No.
7. Sí.
8. Sí.

9. Sí.
10. No.
11. Sí.
12. No.
13. Sí.
14. Sí.

Pregunta nº4: En caso de que la anterior respuesta sea positiva, ¿qué obras o compositores recuerda?

1. Alas de dragón de José Antonio Romero, para ballestófono (percusión con electrónica), piano con electrónica y sintetizador/sampler. Toqué más pero no recuerdo títulos.
2. Recuerdo la trommel suite de caja y sonata for timpani, que tenían maneras de tocar que no había practicado nunca.
3. The viola in my life 2 de feldmann, Arreglo de la siesta de un fauno de Debussy, folk songs de berio.
4. No me acuerdo pero eran para agrupación de cámara de un compositor nacional de Galicia.
5. Topf tanz de kopetzky, In C de Steve Reich.
6. Keiko Abe, Fink, Elliott Carter.
7. La reseñada anteriormente.

Pregunta nº5: ¿Recuerda qué dificultad se le presentó cuando interpretó por primera vez este repertorio?

1. Entender el porqué de su escritura. Esto es algo que me pasa cada vez que me enfrento a una obra nueva, no solamente cuando empecé a estudiar obras de este "estilo".
2. La dificultad era enorme ya que toda esa escritura y sonoridad era nueva, con nuevos instrumentos cotidianos y nuevas formas de tocar los instrumentos de percusión.
3. El entendimiento de las diferentes técnicas que se usaban y no eran comunes y al tocar con electrónica la adecuación y coordinación con la base.
4. Me costó acostumbrarme a leer de una manera distinta. Con la trommel suite la caja era como un set de multi más que como una caja.



5. Cambios de baquetas a arco/maracas/castañuelas sobre todo, y luego contar bien algunas medidas.
6. Averiguar qué significaba cada grafía, así como dificultades rítmicas, polirritmias, etcétera.
7. Dificultad media alta, costaba horas pero era asequible técnicamente.
8. Tuve que aprender a tocar un instrumento nuevo que no conocía.
9. La comprensión del estilo y cómo efectuar la musicalidad.
10. Si, una dificultad de movimientos y baquetaciones.
11. Desconocimiento total del estilo musical.
12. Me costó entenderlo.
13. Normal.
14. Alta.

Pregunta nº6: Si la primera obra de este estilo la interpretó en el grado superior, ¿cree que haber tocado algo similar antes le habría ayudado?

1. Si, creo que es necesario ir incluyendo este tipo de repertorio en estos cursos para poder ampliar conocimientos de cara al grado superior.
2. Si, habría entrado con mayor facilidad en el lenguaje contemporáneo.
3. No es mi caso, pero estoy seguro que sí que habría ayudado.
4. Sin respuesta.
5. Sí.
6. Sin respuesta.
7. Sin respuesta.
8. Sin respuesta.
9. Si, me habría ayudado a entender mejor este repertorio.
10. Si.
11. Sin respuesta.
12. No.
13. Sin respuesta.
14. Sin respuesta.

Pregunta nº 7: En la actualidad, ¿qué considera que le aportó interpretar ese tipo de obras?

1. Me ayudó a trabajar mejor con parámetros como la articulación, la dinámica o la textura. Muchas veces nos limitamos a leer "las notas" y dejar para el final lo demás, dándole menos importancia a esos parámetros. Por otra parte, en vanguardia/música contemporánea se trabajan diferentes sistemas tonales, algo que es bueno para borrar ciertas limitaciones que tendemos a tener en ese sentido por herencia cultural.
2. Un mayor entendimiento de las posibilidades de los diferentes instrumentos, mayor análisis de las obras en profundidad y conocer otro tipo de repertorio que se "sale" fuera de lo habitual.
3. Conocimiento de todos los recursos disponibles en cada instrumento, este conocimiento ayuda incluso para realizar adaptaciones de otras músicas a los instrumentos de percusión
4. Reflexionar entorno a qué es la música, explorar distintas sonoridades, ser estéticamente más tolerante, desarrollar la creatividad musical.
5. Conocer distintas maneras de tocar y componer y que no hay límites para crear una obra.
6. Oído, perspectiva y amplitud musical, texturas nuevas, capacidad de adaptación
7. Un contraste con la percusión orquestal a la que estaba acostumbrado
8. Una mejor habilidad y variedad de haber tocado estilos diferentes
9. Conocer el repertorio más actual y ampliar mis gustos musicales.
10. Otra forma de escuchar la música y otra manera de tocarla
11. Muchos más recursos y musicalidad

Pregunta nº8: Desde su punto de vista actual, ¿le habría gustado interpretar más obras de esas características?

1. Si
2. Sí
3. Si, como he dicho antes creo que es totalmente necesario acercarse más a este repertorio para conocer otro tipo de formas de interpretar y luego poder así decidir en que ámbito estás más cómodo
4. Yo no me puedo quejar, me dieron opción de tocar repertorio clásico y contemporáneo a partes iguales.
5. No, con unas pocas está bien. Otras obras son más rápidas y fáciles de sacar para un repertorio.

6. Si, debido a que es una parte fundamental del mundo de la percusión
7. Totalmente y más siendo interpreta de percusión.
8. Alguna más quizá si pero tampoco demasiadas.
9. Si, aunque creo que hice bastantes

Pregunta nº9: ¿Has asistido a alguna masterclass donde se trate especialmente este estilo musical?

1. Sí.
2. Sí.
3. No.
4. Sí.
5. Sí.
6. No.
7. No.
8. Sí.
9. Sí.
10. No.
11. No.
12. Sí.
13. Sí.
14. No.

Pregunta nº10: ¿Qué referentes de este estilo de música tienes a nivel nacional o internacional?

1. Filarmónica de Berlín, Royal philharmonic orchestra, London Simphony Orchestra, Royal Concertgebouw orchestra, Jordi Savall
2. Pocas o ninguna quitando la asignatura del grado profesional de Segovia.
3. Conrado Moya, Ton Risco, Fabian Ziegler, Cangelosi o Nuno Aroso
4. Juanjo Guillem, Philippe Spiesser, Rafa Gálvez, Sisco Aparici
5. Miquel Bernat, Juanjo Guillem, Ensembles diversos.
6. Mika Takehara, Juanjo Guillem, Christian Dierstein
7. No tengo ningún referente de este tipo de música.
8. Louis Aguirre, Christofer Dean, Gene Koshinsky
9. Me remito a mi primera respuesta.

10. Santiago Villar
11. Neopercusion
12. C. Sietzen
13. No tengo.
14. Ni idea

Pregunta nº11: ¿Cuál ha sido la obra que más te ha gustado interpretar y por qué?

1. Una que estrenamos con Vicente unión con el grupo de cámara, ya que la manera en la que debían de sonar todo el conjunto era muy diferente a la utilizada normalmente, la música era más abierta a experimentar con la sonoridad, no dependías tanto de las notas de la partitura si no de los colores y formas que percibidas y debías dar en casa momento.
2. The big audition de Cangelosi, fue una obra que me sacó totalmente de lo habitual, además de ser una obra para platos de choque con electroacústica, tienes que afinar muy bien la forma de tocar con diferentes estilos.
3. La citada Alas de dragón, fue toda una experiencia el poder tocar un instrumento tan peculiar y la relación tan buena con el compositor y los otros músicos que participaron.
4. Sonata para dos pianos y percusión de Bartók. Supuso un reto importante y da una visión muy compleja rítmicamente, tocar con cierto grado de éxito esta obra es muy divertido
5. El arreglo del prelude a la siesta de un fauno, ya que estaba imitando a un acordeón con un vibráfono, y me requirió ponerme creativo con los arcos.
6. Psappha, me parece alucinante toda la obra en sí, está todo súper calculado y te hace buscar sonoridades en algunos instrumentos no convencionales.
7. Morning Dove Sonet, debido a la búsqueda de sonidos y efectos en el vibráfono y la calma que me producía tocar la pieza
8. Proteus. Por toda la profundidad de la idea que transmite y cómo la plasma a través de la partitura.
9. La marcha de Carter por los cambios de tocar con la parte inferior de la baqueta y la parte superior.
10. She who sleeps with a small blanket, porque es bastante difícil y el resultado es increíble.
11. La trommel suite porque me parece muy interesante y variada.

12. No llegue a interpretar ninguna ni en el superior
13. Liquid bars. Combinación de marimba y electrónica
14. No recuerdo bien

## **Anexo II. Encuesta al profesorado**

Pregunta 01: Indique su centro de trabajo.

1. Conservatorio Profesional de Música de Segovia.
2. Conservatorio Profesional de Música de Salamanca.
3. Conservatorio Profesional de Música de Salamanca.
4. Conservatorio Profesional de Música de Segovia.
5. Conservatorio Profesional de Música de Valladolid.

Pregunta 02: ¿Considera que enseñar lenguaje y técnicas de la música actual va a ser importante para el futuro de su alumnado?

1. Si.
2. Si, pero con matices. Todo el repertorio tiene que estar testado y se tiene que adaptar a los objetivos curriculares.
3. Si.
4. Si.
5. Si.

Pregunta 03: ¿Considera que su programación tiene obras para 5º o 6º de estilo contemporáneo o vanguardista?

1. Si.
2. No.
3. No.
4. Si.
5. Si.

Pregunta 04: En caso de que la anterior respuesta fuera positiva indique alguna de las obras.

1. Arche de Bruno Giner
2. Sin respuesta.
3. Sin respuesta.
4. Improvisación y Saeta de Carter.

5. Lo utilizo para estudios de multipercusión y alguna obra de caja esporádicamente.

Pregunta 05: ¿Cómo inicia al alumnado cuando tiene que interpretar grafías poco habituales o cuando comienza a usar técnicas extendidas en algún instrumento de percusión?

1. Haciendo una explicación teórica con ejemplos y, una vez recibe la partitura, aclarando cada grafía.
2. Bien, siempre y cuando haya buena instrucción por parte del profesorado.
3. Normalmente en este nivel la leyenda explica bien todo, pero si hay grafías contemporáneas que el alumno o no conoce aprovecho mi experiencia con obras contemporáneas para ayudarlo.
4. Depende de la grafía, pero casi siempre es fácil de explicar.
5. Lo primero que hacemos es buscar información sobre el autor y la obra para llegar a una mejor interpretación. Seguimos con el análisis y dificultades de interpretación.

Pregunta 06: A su parecer ¿cree qué es importante para el futuro un percusionista conocer e interpretar en el último ciclo de las E.P. repertorio lo más actual posible?

1. Desde luego, pero no es fácil encontrar repertorio con la dificultad adecuada.
2. Sí, pero no imprescindible.
3. No todo el repertorio, indudablemente la percusión evoluciona cada día y hay que conocer y tocar obras nuevas con nuevos sistemas de escritura, pero hay obras clásicas que también son importantes. Pensaría en implementar las obras de nuevas grafías sin dejar de lado las que ya funcionan.
4. Si.
5. En los objetivos específicos establecidos en el artículo 3 del Real Decreto 1577/2006, de 22 de diciembre, se hace mención a ello en el punto e. Conocer e interpretar obras escritas en lenguajes musicales contemporáneos, como toma de contacto con la música de nuestro tiempo. Pienso que se debe iniciar al alumno en este repertorio pero sin dejar de lado el repertorio clásico, que para nosotros no deja de ser contemporáneo.

Pregunta 07: ¿Son los alumnos abiertos a este tipo de repertorio o por el contrario se muestran reticentes?

1. En general, sí.
2. Lo dicho anteriormente, si no hay preparación, son reticentes.

3. Si, la verdad es que si en elemental les enseñan diferentes escrituras lo ven más normal.
4. Abiertos totalmente.
5. Son reticentes por desconocimiento y partimos de que normalmente los alumnos por no escuchar no escuchan ni música clásica y menos contemporánea.

Pregunta 08: ¿Considera que la interpretación de este tipo de obras contribuye al proceso técnico y musical en el proceso de aprendizaje del alumnado?

1. Sí.
2. Depende de las obras elegidas, al igual que pasa con el repertorio más clásico.
3. Por supuesto.
4. Sí, por supuesto.
5. Dada la edad de los alumnos y su falta de madurez, estas obras o estudios deben ser profundizados en los estudios superiores.

Pregunta 09: ¿En su centro hay algún ciclo de conciertos de este repertorio o algún invitado que imparta masterclass?

1. Si.
2. Si.
3. Si.
4. No
5. Si.

# Anexo III. Partitura de marimba

a Miguel Bernat

## Marimba estudio

Estudio para el arco y la extensión

Jesús Rueda

$\text{♩} = 66$  envolvente e rubato

arco

baquetas blandas  
(soft mallets)

*pp*

*p sonoro*

5

8

11

© Jesús Rueda Azcuaga, 2016  
© de esta edición: TRITÓ, SL, 2016



15

Musical score for measures 15-17. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features several triplet markings in both the right and left hands.

18

Musical score for measures 18-20. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features several triplet markings in both the right and left hands.

21

Musical score for measures 21-23. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features several triplet markings in both the right and left hands.

24

rit.

*pp*

Musical score for measures 24-26. The system includes a vocal line and a piano accompaniment. The piano part features several triplet markings in both the right and left hands. The system concludes with a "rit." marking and a "pp" dynamic marking.

a tempo

27

*p*

Musical score for measures 27-30. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line features a melodic line with a dotted quarter note and an eighth note. The piano accompaniment includes a bass line with triplets and a treble line with chords and triplets. A dynamic marking of *p* is present.

31

Musical score for measures 31-34. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line continues with a melodic line. The piano accompaniment features a bass line with triplets and a treble line with chords and triplets.

35

Musical score for measures 35-37. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has a melodic line with a repeat sign. The piano accompaniment includes a bass line with triplets and a treble line with chords and triplets.

38

Musical score for measures 38-41. The system consists of a vocal line and a piano accompaniment. The vocal line has a melodic line with a repeat sign. The piano accompaniment includes a bass line with triplets and a treble line with chords and triplets.

41

Musical score for measures 41-43. The right hand has a long melodic line with a fermata. The left hand has a rhythmic accompaniment of eighth notes with triplets.

44

Musical score for measures 44-46. The right hand has a melodic line with a fermata. The left hand has a rhythmic accompaniment of eighth notes with triplets.

47

Musical score for measures 47-48. The right hand has a melodic line with a fermata. The left hand has a rhythmic accompaniment of eighth notes with triplets.

49 poco più animato

*pp*

Musical score for measures 49-50. The right hand has a long melodic line with a fermata. The left hand has a rhythmic accompaniment of eighth notes with triplets.

51

53

55

57

Roma, 19.VI.2007

# Anexo IV. Partitura de multipercusión

for Isao Nakamura

"SEN VI" for percussion solo (1993)

1

*con tensione (mit großer Spannung)*

♩ = 120

Conga

Attack with right hand with a motion of drawing a big circle.

Attack

with hand without any action

*sff*

*sff*

*sff*

*sff*

Just pretend to attack.

*sff* *sfff*

attacca

©1995, Schott Japan Company Ltd.

2

Draw a circle (with tense atmospheres)

Conga

Bongo

rub with fingers rapidly

Conga

with two hands

Bass drum

rub

Conga

attacca







5 like waves

C Conga

v. Bass drum

C Conga

Bass drum

voice

C Conga

Bass drum

voice

Bang

10

attaca to 6

6 Improvisation: Approx. 2 minutes

percussion ||: (Δ x 5) (Δ x 3) ||

percussion ||: (Δ x 4) (Δ x 3) ||

percussion

voice ||: (Δ x 6) (Δ x 3) ||

finger

Improvise using the elements as above. Try to get multiplied sound waves as much as possible. Play ppp - mp for the first one minute. Then gradually raise volume of sound.

7 Improvisation: Approx. 2 minutes

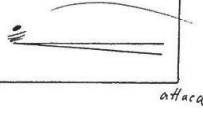
with stick. *Q*

Improvise with complete freedom using a soft stick.

Keep *ppp* at first to express very soft feeling.

Last half should have the dynamics of *ppp* < *f* >.

In the last part, use *mp* < *fff* repeatedly to get crescendo.



*attaca*

8  $\frac{3}{8}$   $\text{♩} = \text{♩} 60$  (2/8) (3/8) (2/8) (3/8)

Bongo

Congal

Bassdrum

Bong

Congal

Bass drum

(2/8) (1/8) (3/16) (1/8) (3/16) (2/8)

*ppp* *fff* *ppp* *fff* *ppp* *fff*

*attaca*

Detailed description: This section contains three systems of musical notation for percussion instruments. The first system is for Bongo, Congal, and Bassdrum. The second system is for Bong, Congal, and Bass drum. The third system is for a single instrument, likely a Congal or Bong, with a '125-72' marking. Each system includes rhythmic notation with stems, flags, and beams, along with dynamic markings such as *ppp* and *fff*. Above the notation are various rhythmic groupings in parentheses, such as (3/8), (2/8), (3/8), (2/8), (3/8) in the first system, and (2/8), (1/8), (3/16), (1/8), (3/16), (2/8) in the second and third systems. The notation is handwritten and includes many performance cues and markings.

9

ca 6" ca 4"

c. Bass drum  
v. f.

rub with finger very slow on the drumhead

ca 6" ca 4"

ca 4" 6"

very soft  
ppp

beat with hand

very soft  
ppp

very soft  
ppp

attacca

10

ca 6"

Bass drum

ppp

(5/8)

Cymbal antique

Bass drum

pp

pp

Cymbal antique

Bass drum

pp

pp

Lungar

(September 4, 65)  
in Tokyo

Anexo V. Partitura de vibráfono

# ETUDE I

Flessibile

$\text{♩} = 132$   
*p*

2

3

4

5 *al coda*  $\text{⊕}$

6

7 *Poco rit...*  $\frac{3}{4}$

Tempo

8 *pp* *mp* 9

10 *pp* 11

12 *p* 13

14

15 *mp* Rall .....

Tempo

16 *mp*

17 Poco rit ...

Meno mosso Animato poco a poco ... ..

18 *mf*

19 Calmando Rall ... .. DC *pp*

coda

20 *mp*

21

22

23

24

25

26 *cresc*

27 *rit*

28 *f*

29 *Tempo* *ff*

30 *f*

31 *ff*

32 *mf* *Agitato*

33

34

35

36 *Accel*

37 *Rall - - molto* *ff*

T<sup>o</sup> 1<sup>o</sup> Più mosso

*ff*

38

39

*p*

40

41

42

*mp*

43

44

*p*

45

Rit. . . . . 46 Lento

*pp* 3

47

T<sup>o</sup> 1<sup>o</sup> Poco più lento

*p*

48

*mp*

Rit. . . . .

49

Rall. . . . . molto . . . . .

*pp*

*ppp*



# Anexo VI. Partitura de caja

## STOP SPEAKING

SOLO FOR SNARE DRUM + DIGITAL PLAYBACK

COMMISSIONED BY PERCUSSIONIST TOM SHERWOOD  
FOR THE 2011 MODERN SNARE DRUM COMPETITION  
HOSTED BY THE ATLANTA SYMPHONY ORCHESTRA

### PERFORMANCE NOTES

**KEY:**

-R/L = Accented Right/Left Stick or Finger : r/l = Unaccented Right/Left Stick or Finger : b = Both Sticks in Unison : Scr = Scrape :  
Br = Brush : F = Flick With Fingernail : f = Grace Note Flicks (321)\* : TR = Thumb Roll/Press Roll : H = Hand/All Four Finger Tips



\*If these techniques cannot be executed, substitute a thumb roll or similar type of ornamentation.

\*Flick (f) fingernails in a fan-like motion triggered by the thumb.

\*Use pads of fingers (3-2-1) to create quieter grace notes when notated without an "f"

-All of the notated stickings are suggestions for a right-handed lead (any group of stickings may be inverted for a left-handed lead)

-The speed and rhythmic articulation of the digital playback text determines the pulse of each temporal phrase.

-Line up attacks/releases of the snare drum rhythms/rests to text when a vertical arrow (↑) is present between the staves.

-If there is not an arrow present, use the text as a reference point (the tempo of these phrases may vary slightly between performances).

HELLO? — HELLO? — HELLO? —

-Thumb/press rolls (TR) are executed in the same manner as one would for an orchestral tambourine (beeswax can be applied to the head).

-The "spiral stick" can be any textured stick that is capable of producing a guiro-like sound when scraped across the rim.

-The "rim knock" is executed as a cross stick technique, creating a clave-like sound with the shaft of the stick striking the opposite rim.

### CD/DIGITAL PLAYBACK TRACK LISTING

**CD 1: REHEARSAL DISC**

1. Entire Piece
2. Beginning - Rehearsal 6
3. Rehearsal 6 - Rehearsal 12
4. Rehearsal 12 - Rehearsal 17
5. Rehearsal 17 - Rehearsal 22
6. Rehearsal 22 - Rehearsal 28
7. Rehearsal 27 - Rehearsal 34
8. Rehearsal 32 -End
9. Saying Goodbye

**CD 2: PERFORMANCE DISC (5MIN 12SEC)**

1. Master Performance Track/Digital Playback

**DVD: OPTIONAL FOR VIDEO PERFORMANCE**











Anexo VII. Partitura de timbales

8

### IV - Krivo Choro

As H Des Es

Sostenuto ♩=76

mf p xx mf p x

x mf f p

N..... C,

xx x f

2 N Allegro ♩=132

mf

5

8

11 Kreuzsymbol mit Schlägelstiel / cross with handlé

14

17

19 C N

21

23 N C C C N

25 C C C C C C

27

30

32 C C C C C

34 oo N

36 p < f p cresc. ff

\*\* Schlägelstiel liegt auf Es Pauken / handle on timpani



