

UNIVERSIDAD JUÁREZ DEL ESTADO DE DURANGO
Escuela Superior de Música

***Tres estudios para
multipercusión***

Felipe Ysunza Breña

Three Multi-Percussion Études

Edición bilingüe / Bilingual edition

Universidad Juárez del Estado de Durango
Escuela Superior de Música

***Tres estudios para
multipercusión***

Felipe Ysunza Breña

Three Multi-Percussion Études

Agradecimientos

¿Cómo haber editado este trabajo sin la ayuda de mis amigos? Imposible.

A Francisco Arroyo Cháirez por su total confianza en el proyecto.

A mis colegas docentes que me acompañaron en la mesa de presentación del álbum:
Humberto Robles Llanes, Arnoldo Vázquez Díaz y Alfonso Maturino Calvo.

A Jesús Eduardo Nájera Ríos por su paciente y detallado trabajo de digitalización de la notación musical.

A Karen Aidee Covarrubias Vázquez por su ágil realización de las gráficas y figuras.

A mis imprescindibles correctores de la traducción al inglés: Sergio Arzac Washington, Andrea Nápoles Hernández y Leticia Eugenia Gutiérrez Segovia.

A quienes se esmeraron en la videograbación de las piezas: Dionisio Gallardo García, Josué Adán Gallardo Trujillo, Mario Ernesto Bravo Lozano y Rodolfo Elvis Cervantes Montelongo.

A Mario Rivas Fernández, por su apoyo técnico en la presentación en vivo del trabajo.

A quienes durante todo el trayecto me facilitaron el trabajo de ensayo en la Escuela Superior de Música: Don Hugo Rosales Martínez, Alexis Isaí Mora Rocha, Roberto González Luna y José Francisco Rangel Ojeda.

A José Othón Huerta Herrera y Jaime Fernández Escárzaga, por otorgarme su confianza para terminar esta edición sin premura, y al maestro Rubén Solís Ríos, nuestro rector, por el interés mostrado en la presentación del trabajo.

Todos ellos, sin excepción, son muy queridos amigos, lo cual multiplica mi agradecimiento.

TRES ESTUDIOS PARA MULTIPERCUSIÓN
FELIPE YSUNZA BREÑA

Primera edición, junio 2021

Notación musical digital: Jesús Eduardo Nájera Ríos
Gráficas y figuras: Karen Aidee Covarrubias Vázquez
Diseño: Oliver A. Anderson y Felipe Ysunza Breña

Trabajo realizado en ejercicio de año sabático UJED 2018-2019
Universidad Juárez del Estado de Durango.

Obra libre de derechos de autor, se permite su copia o distribución por medios impresos o digitales citando la autoría.

Impreso en México / *Printed in Mexico*
Impreso por: Artes Gráficas LA IMPRESORA.



Descarga
gratuita del
PDF.

Índice

Prefacio	4
Chanoc	
Anécdota	6
Aspectos técnicos	8
Instrumentos y baquetas	10
<i>Chanoc. Dos danzas para multipercusión</i>	14
El barquito de papel no naufragó	
Anécdota	22
Aspectos técnicos	22
Instrumentos y baquetas	24
<i>El barquito de papel no naufragó</i>	26
Ruido y orden	
Aspectos técnicos	28
Instrumentos y baquetas	30
<i>Ruido y orden</i>	34
Fotografías	38

Index

Preface	5
Chanoc	
Anecdote	7
Technical aspects	9
Instruments and sticks-mallets	13
<i>Chanoc. Two dances for multi-percussion</i>	14
The paper boat didn't sink	
Anecdote	23
Technical aspects	23
Instruments and mallets	24
<i>The paper boat didn't sink</i>	26
Noise and order	
Technical aspects	29
Instruments and sticks-mallets	33
<i>Noise and order</i>	34
Photographs	38

Tres estudios para multipercusión

Prefacio

Las pequeñas piezas aquí contenidas son la reelaboración de borradores a lápiz, guardados en el cajón por años y probados ante público sólo una o dos veces.

El título general de *Estudios*, implica la intención de ejercitar determinados recursos técnicos, provenientes del bagaje propio de la marimba y aplicados aquí sobre *sets* amplios de multipercusión. Responden básicamente a la necesidad de producir texturas politímbricas de mayor densidad⁽¹⁾ que las que generalmente he encontrado en la literatura para multipercusión solista, donde predominan, así me parece, los discursos unilineales, en los cuales la sensación de densidad textural suele lograrse utilizando otros recursos, como la velocidad y la resonancia.

Son cinco los recursos de procedencia marimbística los que he aplicado aquí con los fines mencionados:

Las voces complementarias en contrapunto (Chanoc).

La producción de bloques o “acordes”; y un uso variado del concepto de digitación que Stevens presenta como “permutaciones”⁽²⁾ (El barquito...).

El *roll ondulado*; y una aplicación profusa de la *acciaccatura* o *flam* con una mano (Ruido y orden).

Un set central de tambores sirve en común para los tres estudios, con modificaciones laterales para cada uno. El uso de hasta ocho y nueve tambores responde a la intención de procurar cierta posibilidad “melódica”.

Antecede a cada pieza una breve explicación de los aspectos técnicos y expresivos deseados, así como las anécdotas extramusicales que fueron el germen de su composición.

(1) Paralelamente elaboré un método con objetivos similares, pero aplicados a la música popular: Ysunza Breña, Felipe de Jesús, *Técnicas de la percusión contemporánea aplicadas a la música popular* –Un método flexible para la creación de texturas polirrítmicas y politímbricas en la percusión popular– Tesis de maestría, México, 2014, Universidad de Guadalajara.

(2) Stevens, Leigh H., *Method of Movement for Marimba*, p. 6, New York, 1979, Marimba Productions.

Three Multi-Percussion Études

Preface

The small pieces here are the reworking of pencil drafts kept in the drawer for years, and tested in public performance only one or two times.

The general *Études* heading implies the intention of exercising specific technical resources, these coming from the marimba's baggage, and applied here on wide multi-percussion sets. This basically responds to the need of producing poly-timbrical textures with a higher density⁽¹⁾ than the ones I generally have found in soloist multi-percussion literature, where, it seems to me, single-linear discourses predominate, in which the textural density sensation is usually achieved through other resources, such as velocity and resonance.

There are five marimba usual resources that I have applied here with the above mentioned goals:

Complementary voices in counterpoint (Chanoc).

Sound blocks or "chords"; and a varied use of the sticking concept presented by Stevens as "permutations"⁽²⁾ (The paper boat...).

The *nipple roll*; and a profuse application of the *acciaccatura* or *flam* with one hand (Noise and order).

A central set of drums works in common for the three études, with lateral modifications for each one. The use of even eight and nine drums responds to the intention of trying certain "melodic" possibility.

Each piece is preceded by a brief explanation of technical and expressive desired aspects, as well as the extra-musical anecdotes that were the seed of its composition.

(1) Parallel I worked on a method with similar goals, but this applied to popular music: Ysunza Breña, Felipe de Jesús, *Técnicas de la percusión contemporánea aplicadas a la música popular*—Un método flexible para la creación de texturas polirrítmicas y politímbricas en la percusión popular— Tesis de maestría, México, 2014, Universidad de Guadalajara.

(2) Stevens, Leigh H., *Method of Movement for Marimba*, p. 6, New York, 1979, Marimba Productions.

Chanoc

Anécdota

Chanoc –Aventuras de mar y selva– fue una historieta o cómic muy popular durante mi niñez, de humor sarcástico y cuyo héroe principal es el joven Chanoc. Se desarrolla en Ixtac, pueblo imaginario ubicado en algún punto de las costas del Golfo de México⁽³⁾, una región, como bien se sabe, de fértil entrecruce histórico de culturas musicales ibérico-arábicas, mesoamericanas y africanas. Es este ambiente afromestizo el que determinó el carácter musical de la pieza, y de ahí la referencia al Chanoc de mis recuerdos infantiles.

Compuesta de dos “danzas”, la primera, *Lagartos en el manglar*, inicia con un movimiento *Lento y misterioso*, como el deslizamiento sinuoso y silente de los lagartos, al acecho de su presa humana embarcada en pequeña canoa, mientras la tensión va en aumento para terminar con un movimiento birrítmico y nervioso, producto del ataque y la batalla que se desencadena. Mi deseo es que el pescador salga ileso.

El título de la Danza 2, *Fandango mulato*, alude directamente al arriba mencionado cruce de culturas en el Golfo de México, cuyos riquísimos frutos musicales arrastran tradiciones muy antiguas que hoy conservan su vigencia.

La *xácara* y con ella el *fandango*, asimilados a la región, son de esos frutos trascendentales para la conformación de nuestra cultura musical, desde una época en la que el estilo barroco y estos géneros populares solían entrecruzarse.

Este “Fandango mulato” no tiene valor musicológico. Es sólo una alusión libre a un géneroailable que ha sido asimilado de diferentes maneras por culturas en coexistencia. Si el fandango andaluz presenta generalmente un compás de 3/4 y es inseparable de los instrumentos de cuerdas y en muchos casos del canto, el paralelo que aquí he intentado con la sola voz de los tambores lleva la métrica de 6/8, presente en el repertorio de ciertos sonos jarocho y huastecos, pero también en géneros como la *rumba-columbia* afrocubana; e incluye una breve insinuación (compases 22 a 30) de la llamada fórmula *sesquiáltera* (alternancia horizontal o convivencia vertical de 6/8 y 3/4), *hemiola* tan común en la gran variedad de sonos mexicanos herederos de este entramado cultural. En todo caso ambos vocablos, *fandango* y *rumba*, han sido utilizados más extensivamente, y cada uno en su contexto, para referirse a festejos comunitarios con música y danza abundantes.

(3) Existen poblaciones reales como Ixtaczoquitlán, Ver., o Ixtacamaxtitlán, Pue., ambas abreviadas como Ixtac por sus pobladores, pero ninguna de ellas es costera, situadas muy tierra adentro.

Chanoc

Anecdote

Chanoc –Sea and jungle adventures– was a very popular comic during my childhood, of sarcastic humor and whose principal hero is the young man Chanoc. The story takes place in Ixtac, an imaginary town located at some point on the coast of the Gulf of Mexico⁽³⁾, a region, as is well known, that has been a fertile historic crisscross of Iberian-Arabic, Mesoamerican and African musical cultures. It is this afro-miscegenation environment which determined the musical character of the piece and from there comes the reference to the Chanoc of my childhood memories.

Composed by two “dances”, the first one, *Alligators in the mangrove swamp*, starts with a *Slow and mysterious* movement, like the sinuous and silent alligators sliding, lurking over their human prey, who is riding his small canoe, while the tension is rising to finish with a birrhythmic and nervous movement, produced by the attack and the battle unchained. My desire is that the fisherman can leave unharmed and safe.

The title of Dance 2, *Fandango mulatto*, alludes directly to the above mentioned cultures crossing at the Gulf of Mexico, whose rich musical fruits carry on ancient traditions that today preserve their validity.

The *xácara* and with it the *fandango*, regionally assimilated, are some of those transcendental fruits to bring shape to our musical culture, from an era when the Baroque style and these popular genres used to intersect.

This “Fandango mulatto” has no musicological value. It is only a free allusion to a danceable genre that has been assimilated in different ways by coexisting cultures. If the Andalusian fandango normally has a 3/4 measure and is inseparable from string instruments and in many cases from singing, the parallel I have tried here with the only voice of drums has a 6/8 meter, present in the repertoire of *jarocho* and *huasteco sones*, but also in genres like the Afro-Cuban *rumba-columbia*; and includes a brief allusion (bars 22 to 30) to the so called *sesquiáltera* formula (horizontal alternation or vertical coexistence between 6/8 and 3/4), *hemiola* very common in the great variety of Mexican *sones* inheritors of this cultural complex. In any case, both words, *fandango* and *rumba*, have been used more extensively, and each in their own context, to refer to community festivities with abundant music and dance.

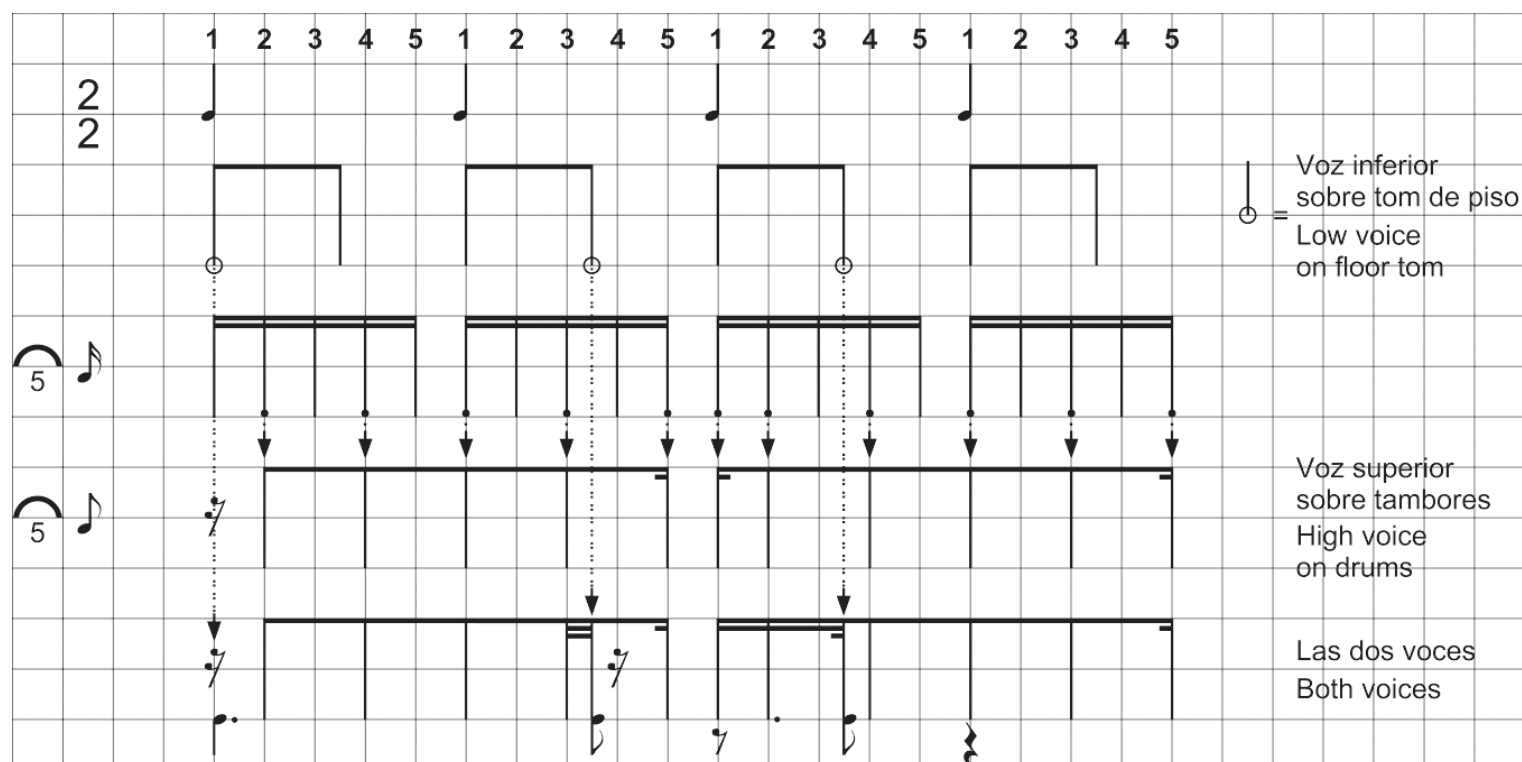
(3) There are real places such as Ixtaczoquitlan, Ver., or Ixtacamaxtitlan, Pue., both abbreviated as Ixtac by its population, but none of them are coastal, located very inland.

Chanoc

Aspectos técnicos

La *Danza 1* presenta, con la mano izquierda, una sencilla línea en ritmo binario en el bajo, como *ostinato* de principio a fin, sobre la cual la mano derecha deberá entrelazar un discurso que incluye birritmia irregular vertical, con figuras ternarias y quintillos de corcheas desplazadas a manera de síncopa prolongada.

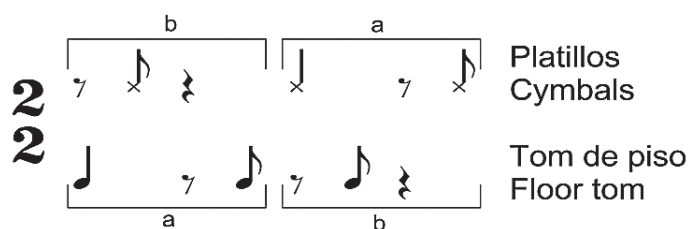
Para facilitar la lectura de la sección C, se ofrece el siguiente diagrama:



Birritmia. Danza 1 sección C

Byrhythmia. Dance 1 section C

En la misma sección C (compás 57 y sus antecedentes), los golpes sobre platillos corresponden al mismo patrón rítmico binario del tom de piso, pero invirtiendo el orden de los dos tiempos del compás:



En la escritura, estos golpes de platillos no aparecen de manera binaria, sino ya integrados a la figura de quintillo, insertados en su lugar preciso de acuerdo a la misma relación 4:5 mostrada en el diagrama.

En la *Danza 2*, el *ostinato* de la mano izquierda es un ejercicio de digitación entre baqueta exterior e interior, como práctica de la *preparación de ataques* para *golpes mixtos*; los *mixed strokes* que presenta Stevens⁽⁴⁾. Mientras de esta manera la mano izquierda conserva una *clave* rítmica de

(4) Stevens, Leigh H. Method of Movement for Marimba.

Chanoc

corte afrocubano con contrapunto del tambor bajo, la mano derecha introduce en los tambores restantes figuras melódicas y acentos, de manera análoga a los acentos producidos por el zapateado de diversos sonos mexicanos. Este discurso de la mano derecha, a diferencia de la Danza 1, no incluye figuras irregulares.

Ambas danzas presentan momentáneamente el uso del *flam* (*acciaccatura* más nota real) a una mano. Acerca de este recurso técnico se abunda líneas abajo, en las notas que preceden al estudio *Ruido y orden*.

La digitación sugerida para la mano derecha, en general procura una alternancia metódica entre baqueta interior y exterior, buscando además una integración orgánica con el set.

Technical aspects

Dance 1 presents, with the left hand, a simple line in binary rhythm on the low drum, as an *ostinato* from beginning to end, over which the right hand must interlace a discourse including vertical birrhythmia, with ternary figures and eighteen-note quintuplets in prolonged syncope.

To facilitate the reading of section C, **see diagram in previous page.**

In the same section C (57 and preceding measures) the notes of cymbals correspond to the same binary rhythmic pattern of the floor tom, but inverting the order of the two beats of the measure **(see the figure in previous page).**

In the notation, these cymbals notes don't appear in a binary way, but already integrated to the quintuplet figure, inserted in their precise place according to the same 4:5 relation shown in the diagram of the previous page.

In dance 2, the left hand *ostinato* implies a sticking exercise between outer and inner mallets, as a practice of the *attacks preparation* for the *mixed strokes* presented by Stevens⁽⁴⁾. While in this way the left hand keeps a rhythmic Cuban style *clave* with a counterpoint of the low drum, the right hand introduces in the rest of the drums melodic figures and accents, in an analogous manner of the accents produced by the *zapateado* (tap dancing) in different Mexican *sones*. This right hand discourse, unlike Dance 1, does not include irregular figures.

Both dances momentarily present the use of *flam* (*acciaccatura* plus real note) with one hand. About this technical resource, there is a brief explanation in the preceding notes for *Noise and order* étude.

The suggested sticking for right hand, generally tries a methodic alternation between inner and outer sticks-mallets, looking besides for an organic integration with the set.

(4) Stevens, Leigh H. Method of Movement for Marimba.

Chanoc

Instrumentos y baquetas

8 tambores

- 1 tom tom de piso, 16"
- 1 tom tom, 13"
- 2 congas, 12" y 10-11" aprox.
- 2 (1 par) bongó
- 1 yembé, 10-11" aprox.
- 1 tarola piccolo **sin entorchado, 13"**

4 platillos (de preferencia delgados-livianos)

- 1 China, 20"
- 1 crash, 18"
- 2 splash, 10" y 8"

2 idiófonos de madera

Medio y medio-grave
(Teponaztle, cangrejos o similar.
Preferiblemente NO jam blocks)

7 baquetas

Danza 1.

3 baquetas de marimba o vibráfono, duras y ligeras.

Danza 2.

Mano izquierda (sobre tom de piso e idiófonos de madera)⁽⁵⁾.

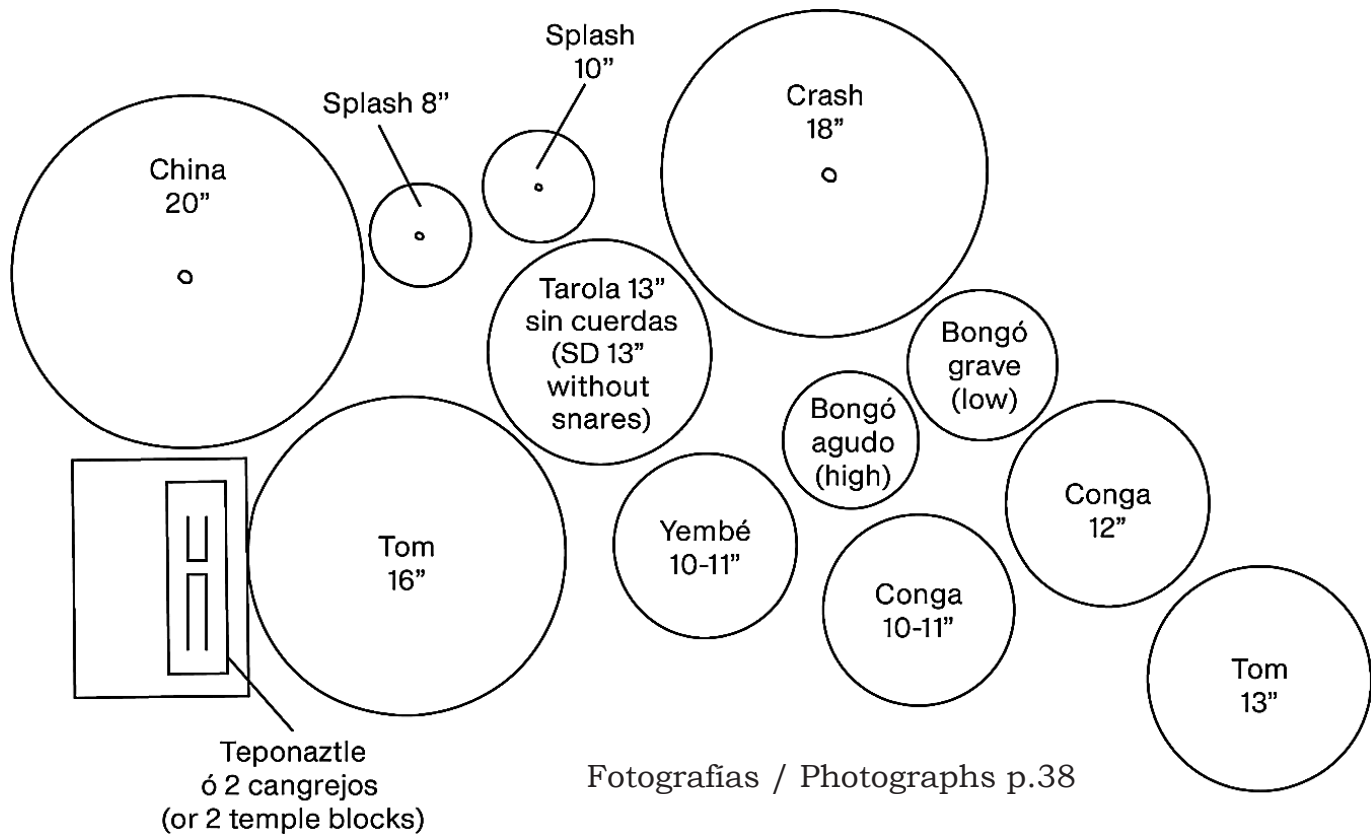
2 baquetas con cabeza de madera o hule;
o bien baquetas rectas de madera

Mano derecha (sobre tambores y platillos)

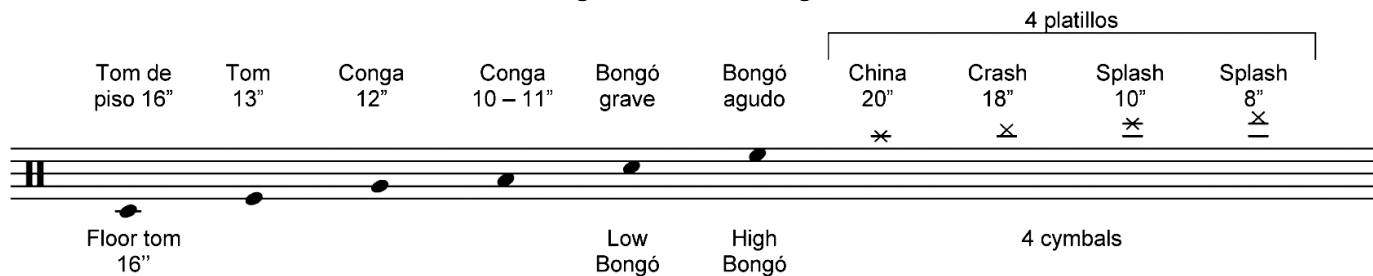
2 baquetas rectas de madera, medio-delgadas
(de pailas cubanas, o de tambor empuñadas por la punta)

(5) Usar el criterio de **percutores prohibidos** (más duros que el idiófono). **NO** baquetas de acrílico.

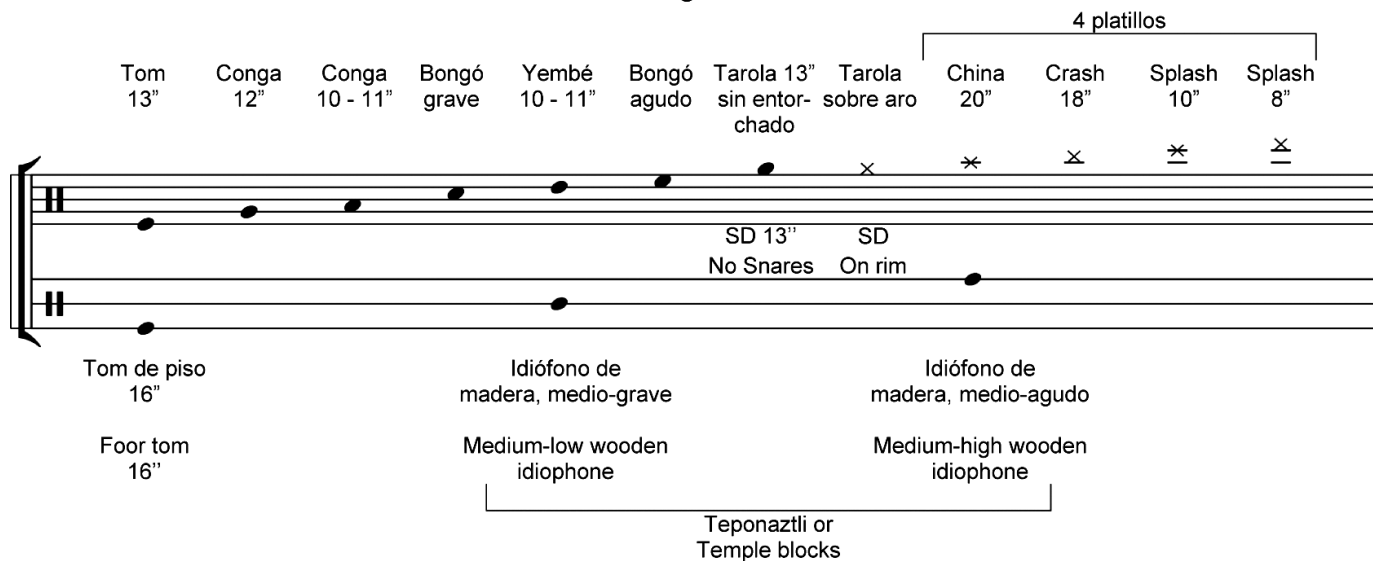
Chanoc



Danza 1
Lagartos en el manglar



Danza 2
Fandango mulato



See figures in previous page

Instruments and mallets-sticks

8 drums

- 1 floor tom tom, 16"
- 1 tom tom, 13"
- 2 congas, 12" and 10-11" approx.
- 2 (1 pair) bongó
- 1 djembe, 10-11" approx.
- 1 piccolo snare drum **without snares, 13"**

4 cymbals (preferably thin-light)

- 1 China, 20"
- 1 crash, 18"
- 2 splash, 10" and 8"

2 wooden idiophones

- Medium and medium-low
- (Teponaztli, temple blocks or similar.
- Preferably NO jam blocks)

7 mallets-sticks

Dance 1.

3 marimba or vibraphone mallets, hard and light

Dance 2.

Left hand (on floor tom and wooden idiophones)⁽⁵⁾

- 2 wooden or rubber head mallets;
- or straight wooden sticks

Right hand (on drums and cymbals)

- 2 straight wooden sticks, medium-thin.
- (Cuban timbale sticks, or SD sticks griped at the tip)

(5) Use the **prohibited mallets** criterion (I mean harder than the idiophone). NO acrylic mallets.

CHANOC

Dos danzas para multipercusión

Felipe Ysunza Breña

Danza 1
Lagartos en el manglar (dur: 3'25'')

Lento y misterioso $\text{♩} = 42$
 No rubato

mf *mp*

2 3 4

2 (siempre)

A

4 3 4 3 4 3 4

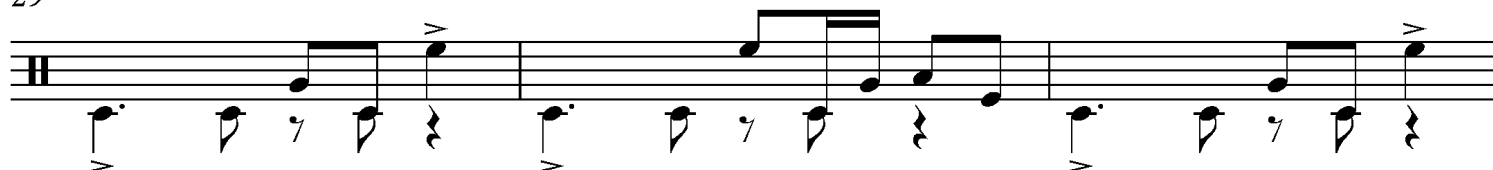
13 4 3 3 4 3 4

17 3 4 3 4 3 4

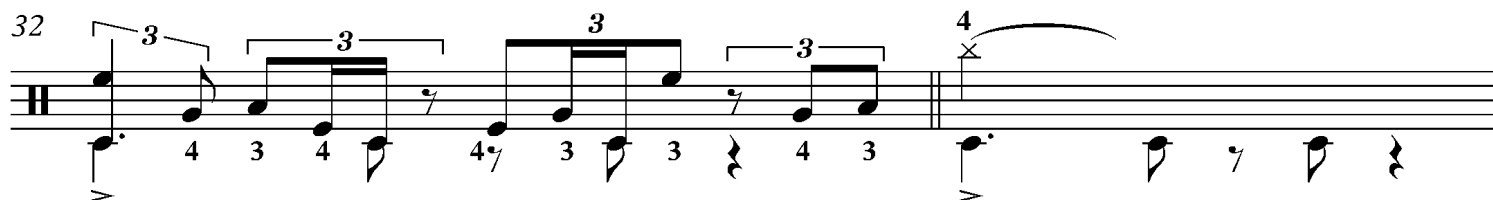
21 4 3 4 3 4 3 4

25 3 3 4 3 4 3 4

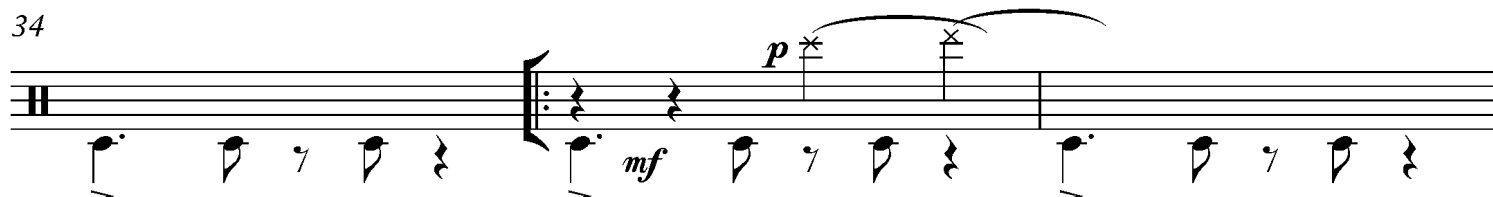
29



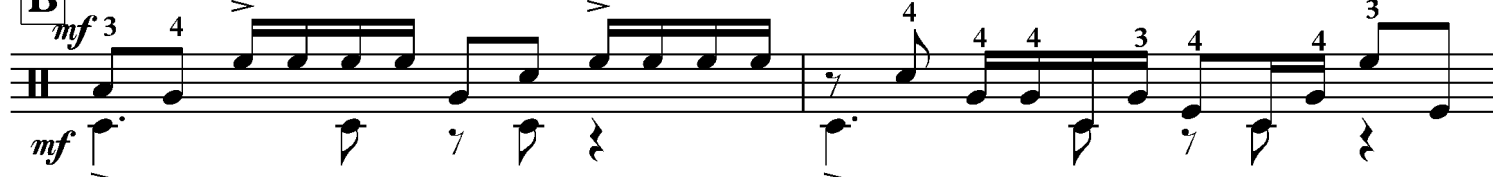
32



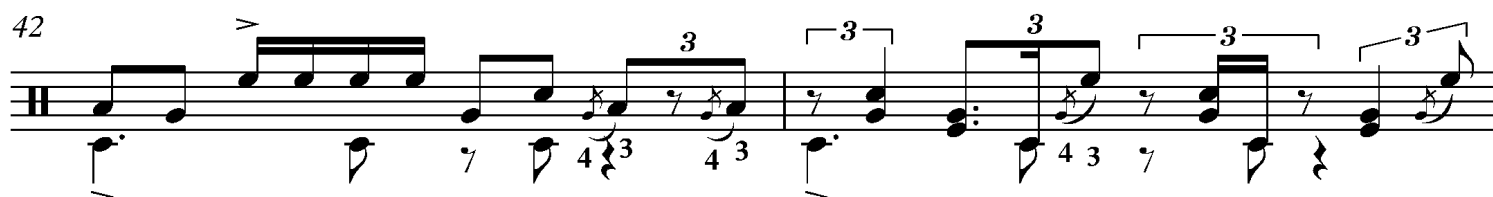
34



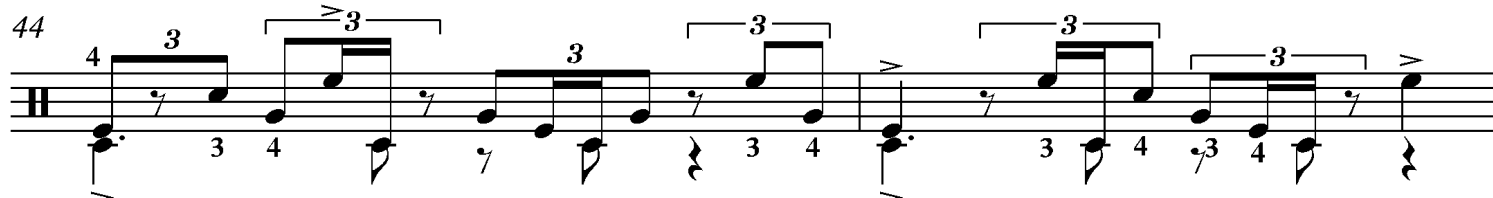
37

**B**

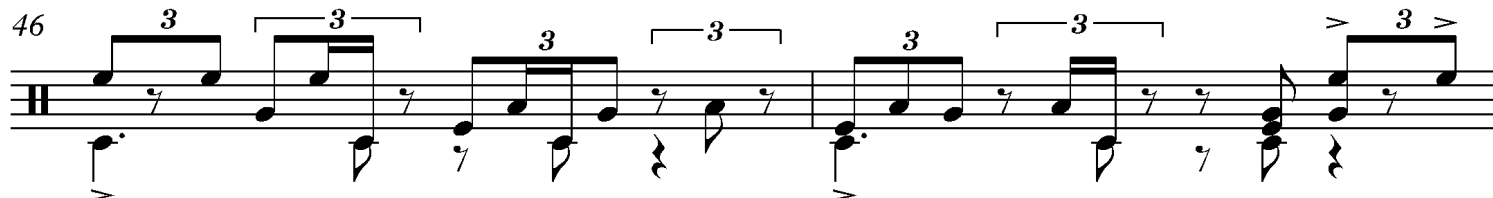
42



44



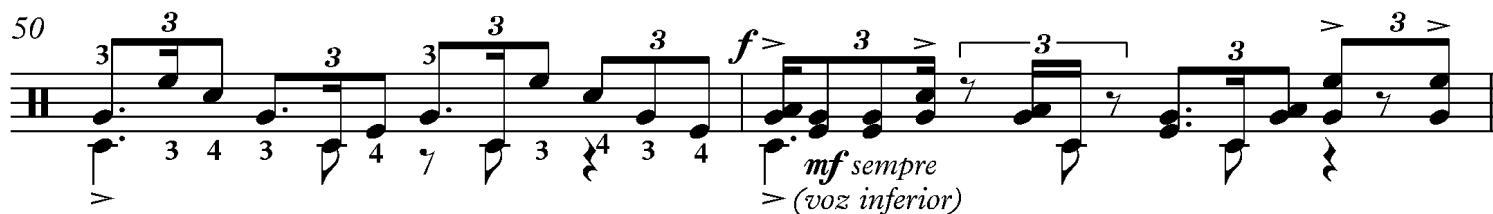
46



48



50



C *pp subito*

52 *mf* *pp subito*

54 *f* *mf*

55 *f* *mf*

57 *f* *mf*

59 *f* *mf*

61 *f* *mf* (China)

62 *mf*

Danza 2
Fandango mulato

Danza 2

Fandango mulato

(dur: 3'35")

1 2 3 4
V V

Moderato ♩.=100

1 (siempre) (x3) A (on cup)

mf 2 (siempre)

5 4 3 4 1.

8 2.(on edge)

B 10 4 3

f mf

12

14

C 16

(SD rim) (SD head)

3 4 3 *dim.* - - *mf*

19

(x3) Low wood idiophone (x3)

22 **D**

mf *mf*

25

3 4 3 4 4 3 3 4

1.

ff

25 26 27

28

2.

ff mf ff mf

28 29 30

31

3 4 3 4

31 32

33

High wood idiophone

33 34 35

36

E

4 3

f mf

36 37 38

39

42

44

46

48

El barquito de papel no naufragó

Anécdota

*Día a día echo a flotar mis barcos de papel,
uno tras otro, corriente abajo.*

...

*Las hadas del sueño bogan en ellos,
y la carga son cestillos llenos de
ensoñaciones.*

Rabindranath Tagore (Barcos de papel)

De niño sentía fascinación por el movimiento del agua y por el fenómeno de flotación. Ya fuera frente a una cubeta, un charco, un arroyo, un lago o una pileta, ponía a flotar y a “navegar” trocitos de madera, hojas de árbol, corchos, frasquitos vacíos, y mis juguetes predilectos eran barquitos de plástico, pequeñas lanchas, canoas indias.

El barquito de papel navega en aquellas aguas, al principio meciéndose sobre oleajes de ritmo casi regular y sólo con algunos sobresaltos. Pero a partir de la sección B el vaivén de los grupos de seis corcheas va poblándose progresivamente de semicorcheas, una a una, hasta saturar el movimiento en el momento más intenso del oleaje, para luego regresar poco a poco a una calma total, con el barquito flotando en paz sobre aguas tranquilas.

Aspectos técnicos

La sección A presenta abundantes bloques de 2 y 3 sonidos de tambores simultáneos, procurando con ello una “pasta” sonora más rica y al mismo tiempo melódica.

La sección B inicia con un *ostinato* lineal de 12 corcheas (en dos compases de 6/8), al cual se irá agregando una nueva nota, semicorchea, cada dos compases, primeramente dentro de los tiempos fuertes de cada uno de ellos, alternadamente, y luego durante los tiempos débiles, de la misma manera, hasta completar las 24 semicorcheas, todo ello sobre nueve tambores. Esto genera un ejercicio de digitación a cuatro baquetas de 26 compases, en constante mutación, que requerirá de considerable tiempo de estudio para su memorización y mecanización.

The paper boat didn't sink

Anecdote

*Day by day I float my paper boats
one by one down the running stream*

...

*The fairies of sleep are sailing in them
and their baskets are lading full of dreams*

Rabindranath Tagore (Paper boats)

As a child, I was fascinated by the water movement and the flotation phenomenon. Whether it was in front of a bucket, a puddle, a creek, a lake or a pool, I used to always float and “navigate” wood chunks, tree leaves, corks, small bottles, and my favorite toys were plastic ships, small boats, indian canoes.

The paper boat sails on those waters, at first wafting on waves of almost regular rhythm and with only some startles. But from section B the sway of the 6 eight-note groups will be gradually fill in with sixteen-notes, these one by one, until saturating the movement at the most intense waving moment, and then slowly return to a total calm, with the little boat floating peacefully over quiet waters.

Technical aspects

Section A contains abundant groups of two and three simultaneous drum sounds, in order to achieve a fuller sound paste, as well as melodic.

Section B begins with a lineal 12 eighteen-notes *ostinato* (in two 6/8 measures), to which a new note will be added, a semiquaver, every two measures, firstly into the down beats of each one of them, alternately, and then during the up beats, in the same way, until completing the 24 semiquavers, all of it over nine drums. This generates a four mallet sticking exercise of twenty-six measures, in constant mutation, that shall require a considerable study time for its memorization and mechanization.

El barquito de papel no naufragó

Instrumentos y baquetas

9 tambores

- 1 tom-tom de piso, 16"
- 1 tom-tom, 13"
- 2 congas, 12" y 10-11" aprox.
- 2 (1 par) bongó
- 1 yembé, 10-11" aprox.
- 1 tarola piccolo, **13" sin entorchado**
- 1 tamborim brasileño, 6" (No pandeiro)

1 cuenco tibetano
o similar (bandejas de estaño –pewter– funcionan bien)

4 baquetas de marimba o vibráfono, duras y ligeras

Instruments and mallets

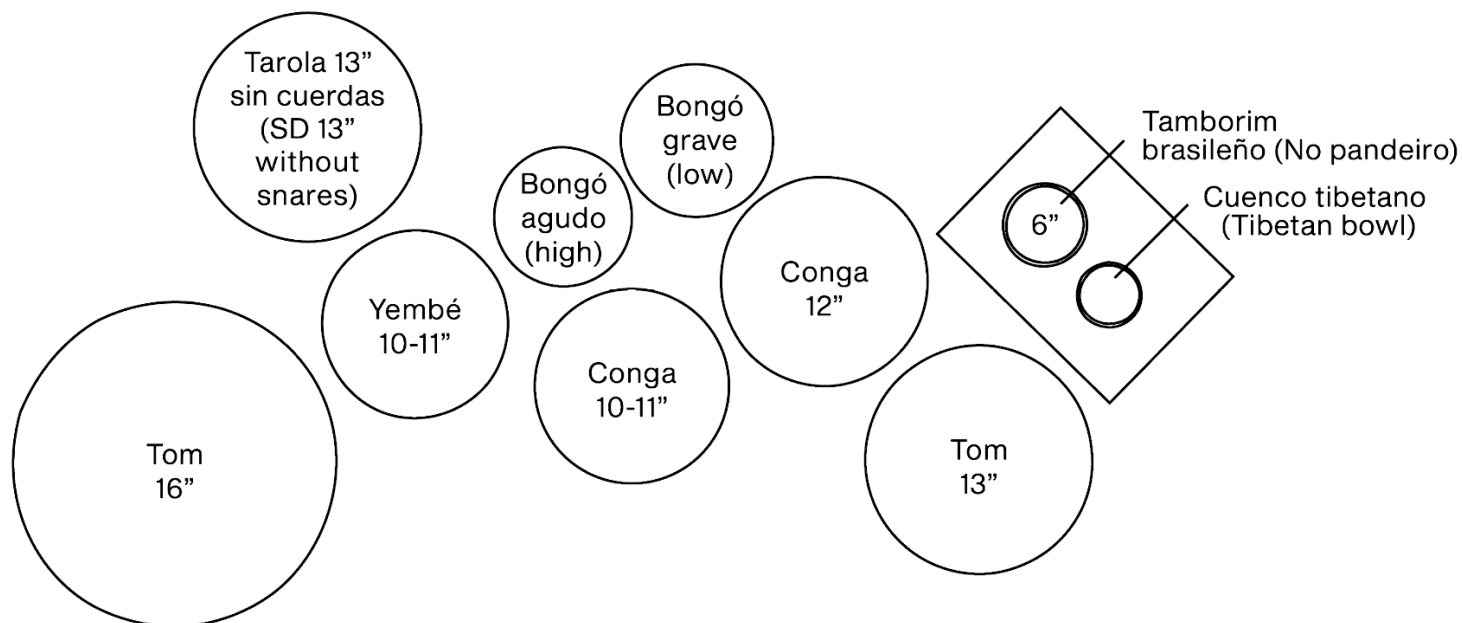
9 drums

- 1 floor tom-tom, 16"
- 1 tom-tom, 13"
- 2 congas, 12" and 10-11" approx.
- 2 (1 pair) bongó
- 1 djembe, 10-11" approx.
- 1 piccolo snare drum, **13" without snares**
- 1 Brazilian tamborim, 6" (No pandeiro)

1 Tibetan bowl
or similar (tin trays –pewter– works well)

4 marimba or vibraphone mallets, hard and light

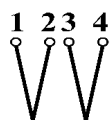
The paper boat didn't sink



Fotografías / Photographs p.39

Tom de piso 16"	Tom 13"	Conga 12"	Conga 10"-11"	Bongó grave	Yembé 10 -11"	Bongó agudo	Tarola 13" sin entorchado	Tamborim brasileño	Cuenco tibetano
--------------------	------------	--------------	------------------	----------------	------------------	----------------	---------------------------------	-----------------------	-----------------

A musical staff with notes and labels. The notes are placed on the staff lines. Below the staff, the following labels are written: 'Floor tom 16"', 'Low bongó', 'High bongó', 'SD 13" No snares', and 'Tibetan bowl'.



El barquito de papel no naufragó

Multipercusión solo

dur: 3'20"

Felipe Ysunza Breña

$\text{♩} = 64$

A

mf *legato*

6

11

f

16

22

ppp *f* *pp*

27

mf

33

p *f*

38

pp

B

43

f

49

mf

53

Ruido y orden

La pieza inicia con frases de sonidos delgados y cortos, en ritmo de apariencia matemática, para derivar luego en timbres más densos, de apariencia más “orgánica”, como los ritmos ocultos de la naturaleza.

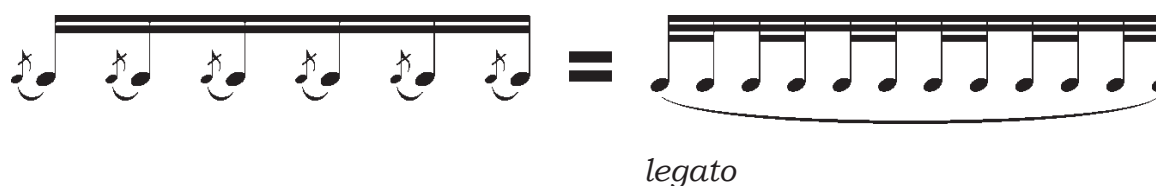
Aspectos técnicos

La sección A implica un ejercicio de digitación a cuatro baquetas, que requerirá suficiente tiempo de estudio dedicado a la mecanización precisa y a la memoria muscular, debido al orden inverso y quebrado de la colocación de los idiófonos de acuerdo a su altura de sonido (al contrario de una marimba).

A partir de la sección B, se ejercita principalmente el recurso técnico del *flam* con una mano (apoyatura simple más nota real), a semejanza del *golpe doble lateral* (*double lateral stroke*) de la técnica Musser-Stevens, o más cercanamente afín al ataque utilizado para la producción del *roll ondulado* (*ripple roll*). El *golpe doble lateral*, de acuerdo a Stevens, conlleva una rápida rotación de antebrazo, mientras que en el ataque doble para roll ondulado, la baqueta interior se ubica a mayor altura que la exterior, dejando de apoyar con el dedo medio el extremo del mango interior (técnica Stevens) y permitiendo así que dicha baqueta suba y baje libremente, cayendo ésta brevemente después que la baqueta exterior.

Ney Rosauero ofrece una adaptación del roll ondulado para la técnica *tradicional centroamericana*, o técnica Burton.⁽⁶⁾

Cuando la escritura de este estudio presente grupos de dobles corcheas, las apoyaturas tendrán un valor específico de triple corchea. De ahí resultará un roll ondulado (*ripple roll*) medido en triples corcheas, de la siguiente manera:



Cuando se trate de figuras de negra o de grupos de corcheas, la apoyatura podrá ser tan cerrada o abierta como lo decida el ejecutante.

(6) Ney Rosauero, *Extended cross grip-13*. <http://vicfirth.com/ney-rosauero-extended-cross-grip-13/> Video.

Noise and order

The piece begins with phrases of thin and short sounds, in a rhythm of mathematic appearance, to then change to more dense timbres, of a more “organic” appearance, like de hidden rhythms of nature.

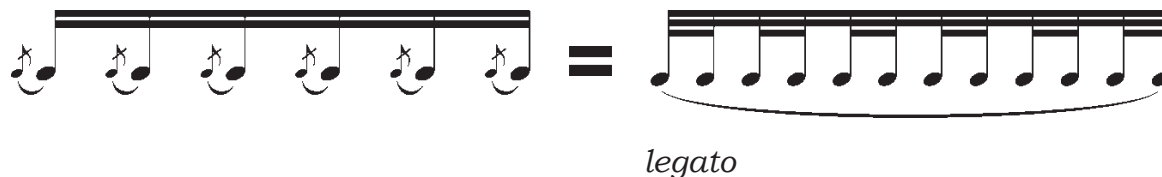
Technical aspects

Section A involves a four-sticking exercise, which requires sufficient study time dedicated to a precise mechanization and muscle memory, due to the inverse and broken order of the idio-phones' placement according to their pitches (as opposed to a marimba).

From section B, it mainly exercises the technical resource of *flam* with one hand (single grace note plus real note), in a similar way to the *double lateral stroke* in Musser-Stevens technique, or more closely related to the attack used for *ripple roll* production. The *double lateral stroke*, according to Stevens, involves a quick forearm rotation. Otherwise, in the double attack for *ripple roll*, the inner mallet is placed higher than the outside one, no longer supporting the end of the inner handle with the middle finger (Stevens technique) and therefore allowing the inner mallet to go up and down freely, this one briefly falling after the outer mallet.

Ney Rosauero offers an adaptation of the ripple roll for the *Central America traditional*, or Burton, technique.⁽⁶⁾

When the notation of this *étude* presents sixteenth-note groups, the grace note shall have a specific thirty-second-note value. Hence will result a ripple roll, measured in thirty-second-notes, as follows:



When it comes about quarter or eighth-note groups, the flam may be as closed or open as the performer chooses.

(6) Ney Rosauero, *Extended cross grip-13*. <http://vicfirth.com/ney-rosauero-extended-cross-grip-13> Video.

Ruido y orden**Instrumentos y baquetas**

7 tambores

- 1 tom tom de piso, 16"
- 1 tom tom, 13"
- 2 congas, 12" y 11" aprox.
- 2 (1 par) bongó
- 1 yembé, 10-11" aprox.

10 idiófonos de madera

- 5 cangrejos
- 2 cajas chinas (más agudas que el cangrejo más pequeño)
- 3 guajes; o bien 3 cañas de bambú gruesas

4 platillos (de preferencia delgados-livianos)

- 1 China, 20"
- 2 splash, 10" (a y b)
- 1 splash, 8"

5 baquetas

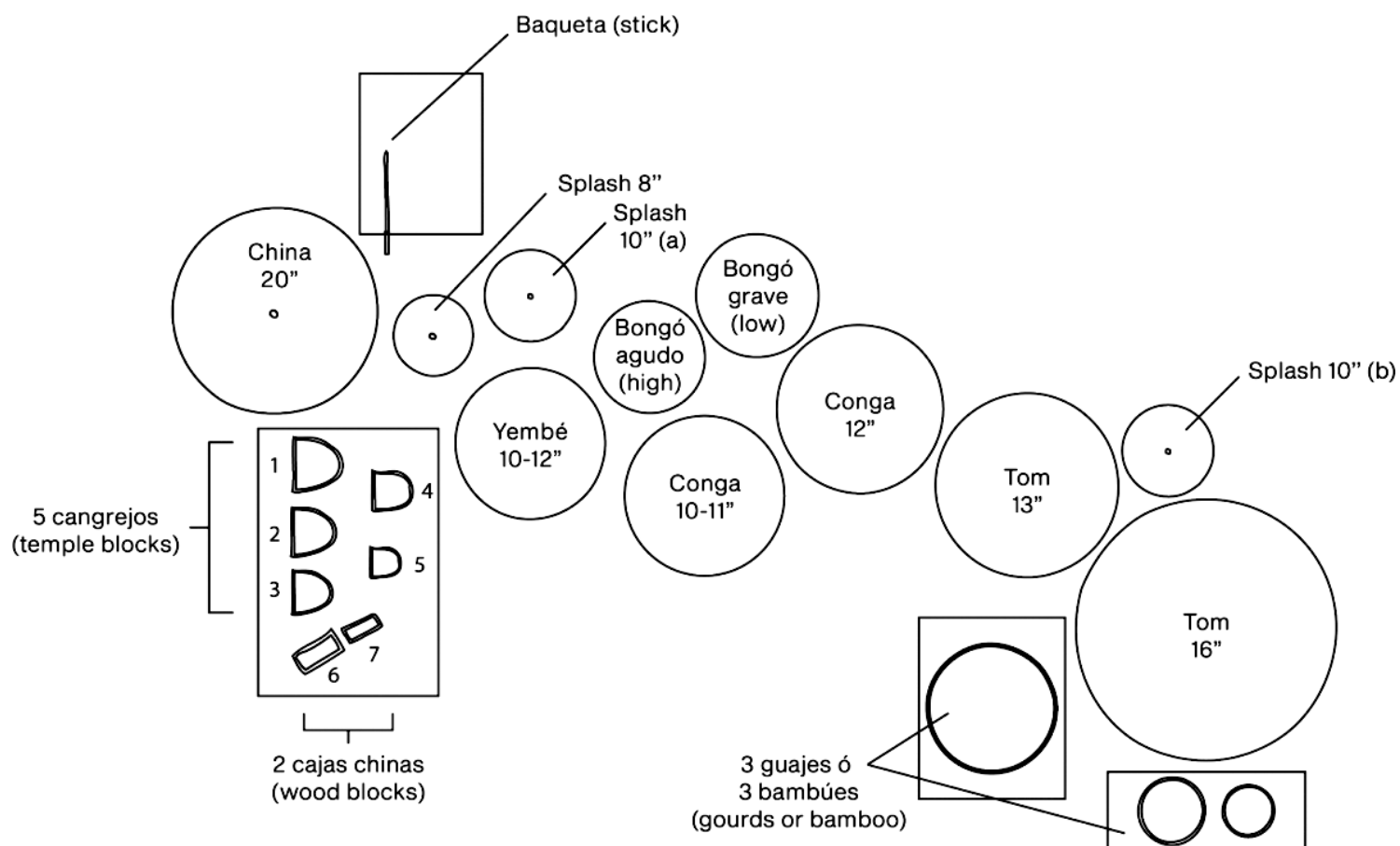
- 3 baquetas rectas de madera, medio-delgadas
(de pailas cubanas; o de tambor empuñadas por la punta)

- 1 baqueta slap ligera o sustituto, sobre platillos (hasta compás 41)
(de vara de bambú con hendidura; o bien una vara delgada de
madera o ratán)

(Fotografías p.39)

- 4 baquetas rectas de madera (compás 44 al fin)

Noise and order



Fotografías / Photographs p.38

Musical notation for the 'Noise and order' study. The notation is written on two staves, with the top staff using a treble clef and the bottom staff using a bass clef. The notation includes various symbols (dots, crosses, and lines) indicating the placement and timing of the instruments. The instruments are grouped into four categories:

- 5 Cangrejos (Temple blocks)
- 2 Cajas chinas (Wood blocks)
- 3 idiófonos de guaje o bambú (gourds or bamboo)
- 4 platillos

The notation is organized into seven measures, each corresponding to a specific instrument or group of instruments:

- Tom de piso 16"
- Tom 13"
- Conga 12"
- Conga 10-11"
- Bongó Grave
- Yembé 10-11"
- Bongó agudo

Below the notation, the instruments are further identified:

- Floor tom 16"
- Low bongó
- High bongó

See figures in previous page

Noise and order

Instruments and sticks

7 drums

- 1 floor tom tom, 16"
- 1 tom tom, 13"
- 2 congas, 12" and 11" approx.
- 2 (1 pair) bongó
- 1 djembe, 10-11" approx.

10 wooden idiophones

- 5 temple blocks
- 2 woodblocks (higher than the smallest temple block)
- 3 gourds; or 3 thick bamboo reeds

4 cymbals (preferably thin-light)

- 1 China, 20"
- 2 splash, 10" (a and b)
- 1 splash, 8"

5 sticks

- 3 straight wooden sticks, medium-thin
(Cuban timbale sticks; or SD sticks gripped at the tip)
- 1 light slapstick or substitute, on cymbals (until measure 41)
(Bamboo reed with slit; or a thin wooden or rattan rod)
(Photographs p.39)

- 4 straight wooden sticks, medium-thin (measure 44 to end)

1 2 3 ④

④ bamboo slapstick
or thin rattan rod,
until measure 41

Ruido y orden

Felipe Ysunza Breña

(dur: 3'50'')

R = flam (4-3)
L = flam (1-2)

♩ = 160

5 *mf* 2 3 1 3 1 1 3 1 3 2 3 1 1 3 2 etc.

10 (x3) 3 3 1 3 3 2 3 3 1 3 3 2 3 1 3

16 3 3 1 3 3 2 3 3 1 3 3 2 3 1 3

21 3 3 1 3 3 2 3 3 1 3 3 2 3 1 3

26 3 3 1 2 1 3 3 2 3 3 2 3 3 2 3 3 2

30 3 3 2 3 1 2 3 3 2 3 3 2 3 3 2 3 3 2

36 3 3 2 3 1 2 3 3 2 3 3 2 3 3 2 3 3 2

41 1 *cambiar baq. 4* 3 3 L L 2 L L L L R R R R L L L L

45 *change stick 4* R R R L

48 > > >

51

R 2 R L R L L

55 Drums

R L R L R R R L R R L R R L R R L R R L

59

3 3 3 4 3 3 3 4 3 3 3 4 4 4 4 R 4 R 4 4

64

4 R 4 R 3 3 R R R 3 3

69

mp

72

ff *mp* (1,4)*

77

R L R L R R L R L R R L R L R

80

mf *ff* *mp*

83

(1,4)*

87

87 88 89 90

4 3 1 2
f

91

Ripple roll

 $\text{♩} = 120$

pp *molto ritenuto* *f*
senza misura *mf*

96

 $\text{♩} = 148-160$ ($\text{♩} = 111-120$)

R L R R L R R L R R L R R L R

102

R L R R L R *f*

108

pp

113

Ripple roll

ff

115

1 2 4 3 R L R

117

1 2 4 3 *ff* *p*

118

1 2 4 3

120

ff

123

ff

125 *mf* *f*

128 *mf*

131 *ff* *mf*

138 *ff* Double stroke roll

142 (x3)

147 *L* *R* *L* *R* *R* *L* *R* *L*

150 *L* *R* *L* *R* *L* *R* *L* *R*

151 *R* *L*



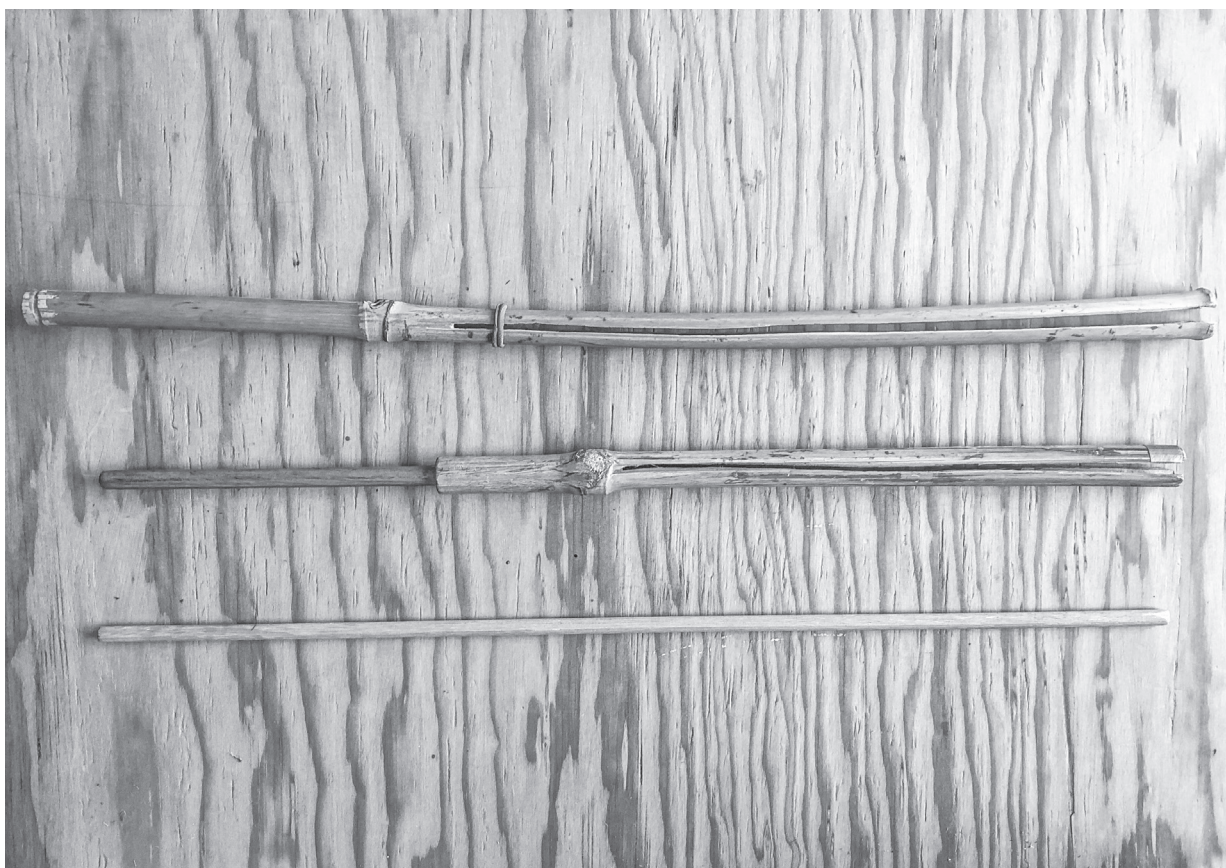
Set *Chanoc*



Set *Ruido y orden*



Set *El Barquito de papel no naufragó*



Baqueta slap y vara de ratán

Tres estudios para multipercusión

de FELIPE YSUNZA BREÑA

Edición en tiraje de 1,000 ejemplares mas sobrantes para reposición.
Terminó de imprimirse en junio de 2021 en los talleres de

AGLI EDITORIAL

Cancas 701, Col. Ciénega,

Tel. 618-813-33-33 Durango, Dgo, Méx.



agleditorial@gmail.com

