

**"Khan Variations" de Alejandro Viñao:**

**Sugerencias interpretativas**

**Alejandro Ruíz Zuluaga**

**Monografía para aspirar al título de Magíster en Música de la Universidad  
EAFIT.**

**Universidad EAFIT**

**Medellín**

**2014**

## **AGRADECIMIENTOS**

Un trabajo de esta envergadura no hubiera sido posible realizar sin la ayuda, consejos y guías prácticas de músicos, maestros, amigos y colegas como: Alexander Ziborov, Andrés Gómez, Javier Asdrúbal Vinasco, Fernando Gil, Sandra Gómez, Sebastián Mejía, Juan David Forero, Francisco Rettig, Michael Burritt, Keiko Abe, Setsuko Kutsuno, Matthew Coley, Jack Van Geem, Svetoslav Stoyanov, Filippo Latanzi, Ian Rosenbaum y Gwendolyn Burgett.

El mismo Alejandro Viñao que se interesó en el proyecto desde el principio de su formulación y estuvo siempre atento a revisar y sugerir cambios para su redacción.

Así como a mi familia por su apoyo constante.

## CONTENIDO

	pág.
Índice de ilustraciones	4
Introducción	6
1. Presencia de la obra como parte del repertorio solista contemporáneo	11
2. Contextualización de la obra, dentro del catálogo de obras del compositor Alejandro Viñao, un acercamiento a su lenguaje musical	14
3. Análisis musical de la obra	21
3.1 Sugerencias interpretativas para la ejecución de "Khan Variations" de Alejandro Viñao.	32
3.1.2 Sugerencias generales	33
3.1.3. Sugerencias específicas	41
4. Conclusión	63
5. Bibliografía	67

## Índice de ilustraciones

Pag.

Ilustracion 1. Tema principal de Kahn Vriations (c.1-3).	23
Ilustracion 2. Tema principal de la variación II. (c.13-16).	24
Ilustración 3. Kahn Variations. (c.13-19).	24
Ilustración 4. Kahn Variations. (c.26-29).	25
Ilustración 5. Kahn Variations. (c.65-66).	25
Ilustración 6. Kahn Variations. (c.71-72).	26
Ilustración 7. Kahn Variations. (c.91-93).	26
Ilustración 8. Kahn Variations. (c.117-119).	27
Ilustración 9. Kahn Variations. (c.119).	27
Ilustración 10. Kahn Variations. (c.124).	27
Ilustración 11. Kahn Variations. (c.123-125).	28
Ilustración 12. Kahn Variations. (c.165-168).	29
Ilustración 13. Kahn Variations. (c.211-212).	29
Ilustración 14. Kahn Variations. (c.277-279).	30
Ilustración 15. Kahn Variations. (c.282-284).	30
Ilustración 16. Kahn Variations. (c.295).	31
Ilustración 17. Kahn Variations. (c.308-309).	31
Ilustración 18. Kahn Variations. (c.357-358).	31
Ilustración 19. Kahn Variations. (c.4-8).	44
Ilustración 20. Kahn Variations. (c.12).	45
Ilustración 21. Kahn Variations. (c.17.18).	46
Ilustración 22. Kahn Variations. (c.16-19).	47
Ilustración 23. Kahn Variations. (c.16-19).	47
Ilustración 24. Kahn Variations. (c.27-28).	49
Ilustración 25. Kahn Variations. (c.47-48).	49

Ilustración 26. Kahn Variations. (c.57).	51
Ilustración 27. Kahn Variations. (c.83-84).	51
Ilustración 28. Kahn Variations. (c.87-88).	52
Ilustración 29. Kahn Variations. (c.92-93).	53
Ilustración 30. Kahn Variations. (c.115-117).	54
Ilustración 31. Kahn Variations. (c.138-139).	55
Ilustración 32. Kahn Variations. (c.160-164).	56
Ilustración 33. Kahn Variations. (c.165-168). P.	56
Ilustración 34. Kahn Variations. (c.173-174).	57
Ilustración 35. Kahn Variations. (c.184-185).	57
Ilustración 36. Kahn Variations. (c.189-192).	57
Ilustración 37. Kahn Variations. (c.203-208).	58
Ilustración 38. Kahn Variations. (c.215-216).	60
Ilustración 39. Kahn Variations. (c.227-234).	61
Ilustración 40. Kahn Variations. (c.296-298).	61
Ilustración 41. Kahn Variations. (c.316-318).	62

## "KHAN VARIATIONS" DE ALEJANDRO VIÑAO:

### SUGERENCIAS INTERPRETATIVAS

#### **Introducción**

La experiencia del músico intérprete debe comprender ante todo, diversidad. Es decir deben estar a su alcance la mayor cantidad de posibilidades técnicas, físicas y musicales para, como la paleta de colores de un pintor, poder desarrollar un lenguaje interpretativo personal y diferenciador de sus habilidades. Es esta mezcla entre experiencia y conocimiento, la que le permitirá situarse dentro del panorama regional, nacional o mundial de los demás intérpretes de su instrumento.

Específicamente mi formación como intérprete se inició con el profesor Alexander Ziborov y se ha complementado con el contacto con otros intérpretes, compositores y docentes del circuito mundial de la percusión, como: Keiko Abe, Michael Burritt, Katarzyna Mycka, Nebosja Jovan Zivkovic, Eric Sammut, Leigh Howard Stevens, entre otros. En países como Japón, Polonia, Estados Unidos y Alemania.

En el año 2007 tuve la oportunidad de interpretar la obra que aquí se problematiza en la Karol Lipinsky Academy Of Music de Polonia. Posteriormente la interpreté también en la Universidad de Leeds en Reino Unido en el año 2013, año en el que se ejecutó la obra ante el mismo compositor en las instalaciones de la Royal Academy of Music de Londres. En este contacto directo con su creador, tuve la oportunidad de relacionarme de manera única a su proceso de composición e interpretación. Es desde esta experiencia previa que surge el interés por escribir este trabajo.

La intención de presentar esta monografía, ahora que se cursa el ciclo de formación de maestría, es crear material de apoyo para otros intérpretes, así como de dar cuenta de la experiencia personal que tuve como intérprete de marimba, quien ha producido un proyecto discográfico propio, el cual implicó

hacerse consciente de la responsabilidad que conlleva dar a conocer una versión interpretativa de una serie de obras. Deseo así, compartir esa experiencia escribiendo unas sugerencias interpretativas de una obra en concreto.

Con esta monografía también se pretende contribuir a la formación de otros percusionistas, permitiendo visualizar elementos que enriquezcan el ejercicio de colegas y músicos interesados en este tipo de repertorio.

Escoger una obra hoy canónica del repertorio solista de marimba, como lo es "Khan Variations" del compositor Alejandro Viñao (1951), implica poder hacerla visible a través de unas sugerencias interpretativas para el contexto nacional de Colombia, lugar donde es interpretada cada vez más por músicos solistas que hoy la integran a su repertorio como estudiantes o concertistas. A pesar del creciente interés en nuestro contexto por la obra, no existe entre nosotros bibliografía que trate sobre ella.

Además de este factor, su justificación reside también en la creciente importancia que la obra ha forjado en el mundo de la marimba solista por fuera del ámbito local. La importancia de la obra es reconocida a nivel mundial a través de trabajos académicos, grabaciones e interpretaciones en vivo sobre las que se basa este trabajo para fines de contextualización y descripción. El mismo trabajo pretende focalizarse luego en la redacción de unas sugerencias interpretativas que se desligan de contextualizar y confrontar otras versiones grabadas de la pieza, así como la versión grabada del propio autor.

La monografía basa el verdadero impacto de su escritura en una redacción que se origina en las sugerencias mencionadas, con el objetivo de aportar a la producción escrita del país con un tema específico, que no caracteriza ningún otro trabajo en el contexto colombiano, dedicado a la interpretación de obras para marimba.

Para cumplir con los objetivos planeados, será necesario contextualizar la obra como tal en el ambiente solista mundial y nacional de la percusión, allí se tendrá en cuenta el trabajo de solistas y compositores relacionados con el

mundo marimbístico que han reconocido su valor musical a través de interpretaciones, monografías, cursos y grabaciones discográficas. En este mismo sentido, será necesario ubicar "Khan Variations" dentro el conjunto de la obra de su autor, quien aún vive y sigue creando. Después de lo descrito se procederá a realizar un análisis de los elementos musicales sobre los que está construida la obra, para luego, desde su análisis, sugerir consejos para su interpretación, relacionados con los elementos textuales de la música como: dinámica, velocidad, digitación, uso de baquetas, tempos, etc.

Igualmente se incluye como anexo del trabajo un archivo con la grabación autorizada por el compositor de la obra para ilustrar, desde un ejemplo concreto de interpretación plausible y audible, lo dicho en la parte textual de las sugerencias anteriormente mencionadas.

Gran parte de la teoría sobre la interpretación musical, entiende por ejecución "la decodificación de un texto musical en una partitura haciéndola audible a través de uno o varios instrumentos musicales". (Orlandini, 2012. p. 1) En este mismo sentido músicos destacados reconocen que la interpretación no consiste en tocar los elementos objetivos del texto o partitura, sino transformarlos y darles vida desde el conocimiento que de la música tiene el interprete quien además nunca se detiene en el proceso de hacer de la interpretación un aprendizaje de vida (p.2) .

Ese pequeño sello personal, que aunque es restringido por lo que está escrito, tiene un pequeño margen de libertad para desarrollar las condiciones subjetivas de la interpretación donde es posible acomodar el gusto y el conocimiento, como lo reconoce también el maestro Francisco Rettig (F. Rettig, comunicación personal, Abril de 2014).

Otros, que enfocan la interpretación en relación con la semiótica, concluyen en relación con su proyección e importancia: "que todos los elementos de lectura del signo musical constituyen a la vez un signo", (Vinasco Guzmán, 2012, p. 11) sustentando también la labor del intérprete como experiencia de vida que se enriquece con cada nueva intervención. Como asegura el mismo Vinasco

(2012, p. 15) la obra musical: "no solo es un objeto virtual por el hecho de que no podamos asirla directamente, sino por cuenta de que para cada intérprete, el objeto musical será un constructo intencional diferente condicionado por su percepción individual".

Otra razón que justifica la redacción del presente trabajo reside en que durante la experiencia musical de su autor, se realizó una grabación acreditada de la pieza. Certificar dicho logro, implica en términos de la interpretación musical, transitar por lo que Vinasco reconoce como el proceso de semiosis musical (p. 17), proceso que implica el tránsito de la pieza musical: "desde su lectura y desciframiento sobre las partituras, pasando por su análisis, hasta la impresión de dicho proceso en una versión grabada que da cuenta del mismo."

El trabajo como ya se dijo, estará dividido en cuatro secciones principales: la primera consiste en una contextualización de la obra y su importancia y vigencia actual en el repertorio marimbístico mundial de los últimos 10 años, seguido de un acercamiento al estilo del compositor que permita enmarcar y entender sus influencias y propósitos expresivos como compositor, para contextualizar "Khan Variations" en relación con sus demás trabajos. Una tercera parte la comprende propiamente un análisis musical de la obra, cuyo objetivo es subrayar componentes como su forma y los elementos que cambian en cada variación.

Ante la inexistencia de producción escrita en español sobre la obra, la última sección del presente trabajo recoge y contextualiza algunos de los planteamientos del Doctor en percusión John Francis Roberts, quien disertó en su tesis doctoral titulada: "*The Khan Variations for solo marimba by Alejandro Viñao: Musical Analysis and performance practice*" (Roberts, 2010) sobre la presencia de lenguajes musicales orientales en la obra a través del análisis musical.

El trabajo finaliza con una sección dedicada a dar algunas sugerencias interpretativas que parten del análisis musical de los elementos mas

sobresalientes de la obra; aquí se explican cuales son y en que consisten estos mismos elementos, para una vez identificados, aconsejar posibilidades de como manejarlos y equilibrarlos al interpretar la obra. Dicha sección se complementa con un ejemplo auditivo de la versión del autor de esta misma pieza, que se adjunta al trabajo físico.

## **1. Presencia de la obra como parte del repertorio solista contemporáneo**

Desde los últimos diez años la pieza "Khan variations" ha sido protagonista de los escenarios más sobresalientes de su especialidad: concursos, clínicas, clases maestras, sesiones universitarias, grabaciones discográficas y recitales resaltan su importancia. Haciéndola también artífice, a través de la actividad de los percusionistas más destacados del medio y posicionándola en los escenarios mundiales más destacados de Iberoamérica y Europa.

Es reconocida por la originalidad de su estilo, su dificultad técnica y por una interesante forma de combinar elementos simples a través de variaciones que se suman en complejidad. Autoridades de la percusión, como la norteamericana Nancy Zeltsman la reconocen abiertamente como: "extremadamente difícil" ([http://en.wikipedia.org/wiki/Khan\\_Variations](http://en.wikipedia.org/wiki/Khan_Variations), consultado el 15 de Mayo de 2014).

La relevancia de la pieza es respaldada por cifras que atestiguan su protagonismo en el mundo marimbístico, a la que se le suma la información acerca de recitales, cursos y grabaciones discográficas oficiales que se han declarado legalmente con fines de reconocimiento de derechos de autor. Esta información, ampliada a continuación y detallada ampliamente en la bibliografía, se suma a los datos sobre la pieza suministrados por su autor en su página web. A continuación se recogen algunos de ellos.

El autor recoge oficialmente al menos 36 interpretaciones públicas en los últimos cinco años en países como: Japón, España, Estados Unidos, Colombia, Suiza, Italia, China, España, Holanda, México, Chile, Grecia e Inglaterra. Que incluyen presentaciones en auditorios de índole mundial como: el Carnegie Hall y el Morse Recital Hall de Nueva York, el Bruno Walter Auditorium del Lincoln Center de Washington, el Columbia University's Miller Theatre de Nueva York, el L'Auditori de Barcelona, el Place Neuve, Grande Salle de Ginebra, el

Pytheas Center for Contemporary Music de Maine EE.UU, el Toppan Hall y el Bunka Kaika Hall de Tokyo.

La obra ha sido también centro de encuentros académicos, festivales y cursos como: el Carlsbad Music Festival, el Oklahoma Percussion Festival, el Chautauqua Summer Music Festival, el Verbier Music Festival de Suiza, el Leigh Stevens Summer Marimba Seminar, el Festival Visiones Sonoras de Morelia, México, el Festival Cervantino de Guanajuato, el Samobor Music Festival de Zagreb, Croacia, el Zeltsman Festival de Amsterdam, el Days of Percussion and International Marimba Competition, el Northweterm Summer Percussion Seminar y el Hebden Bridge Arts Festival de Londres. Que se llevan a cabo adscritos a conservatorios, universidades y centros de formación como: el Conservatorio Di Musica Pergolesi de Ferno, Italia, Columbia University, la Escuela Superior de Música de Portugal, el Shenyang Conseratory de China y el Peabody Institute. (News and Concerts, (s.f.) consultado el 8 de Mayo, 2014 de [www.vinao.com/percussion\\_news\\_concerts.html](http://www.vinao.com/percussion_news_concerts.html))

Igualmente existen concursos de alto nivel que la consideran como "extremadamente difícil" (Khan Variations, (s.f.) consultado el 8 de Mayo, 2014 de [http://en.wikipedia.org/wiki/Khan\\_Variations](http://en.wikipedia.org/wiki/Khan_Variations)) y hace obligatoria su interpretación en las rondas finales de competencias como: la International Marimba Competition de Salzburgo, la Taiwan Marimba Competition y el Linz Marimba Competition. A estas interpretaciones se le suman otras registradas por el autor de este trabajo, que se llevaron a cabo en universidades nacionales como, la Universidad Nacional de Colombia sede Bogotá y la Universidad EAFIT.

Cabe agregar a la información anterior, seis versiones discográficas avaladas por su propio autor como paradigma de lectura de su estilo musical, ellas son:

- Svetoslav Stoyanov, *Percussive Counterpoint*, CAG Records, USA, 2008
- Matthew Coley, *Circularity*, AMG Records, USA, 2010.

- Gwendolyn Burgett , *Boomslang: New Music for Marimba*, Blue Griffin, USA, 2012
- Filippo Latanzi, *Figures in a Landscape*, DAD Records, Italia, 2013
- Jack Van Geem, *Jack Van Geem: Work in Wood*, Laurel Records, USA, 2013. (Discography, (s.f.), consultado el 8 de Mayo, 2014 de <http://www.vinao.com/Discographic%20history.html>)
- Alejandro Ruiz Zuluaga, *La Marimba de los compositores Colombianos y de América Latina, Vol. 2*. ARZ Producciones, Colombia, 2014.

Por fuera de la información oficial, vale resaltar que la obra cuenta igualmente con más de 80 versiones registradas en los últimos años en el portal de "Youtube", tanto de profesionales, como de amateur y estudiantes ([http://www.youtube.com/results?search\\_query=khan+variations+marimba+alejandro+vi%C3%B1ao&search\\_sort=video\\_view\\_count](http://www.youtube.com/results?search_query=khan+variations+marimba+alejandro+vi%C3%B1ao&search_sort=video_view_count)). La compilación de la información mencionada permite evidenciar la importancia y presencia de la obra en el mundo de la percusión actual, permitiendo definir "Khan Variations" como una pieza privilegiada del repertorio contemporáneo para este instrumento.

Al finalizar el año 2013, según información suministrada por el autor (A. Viñao, Comunicación personal por correo electrónico, Mayo de 2014) se habían vendido más de 300 copias autorizadas de la partitura original de "Khan Variations", sin contar ejemplares fotocopiados o digitales de la misma partitura que también circulan en contextos como el local y el internacional. Lo que evidencia el crecimiento de su popularidad e importancia en concursos, festivales y demás eventos.

## **2. Contextualización de la obra, dentro del catálogo de obras del compositor Alejandro Viñao, un acercamiento a su lenguaje musical**

El músico de origen argentino Alejandro Viñao, nació en Buenos Aires en 1951. Inició sus estudios musicales de juventud como guitarrista y luego como director con estudios formales con el compositor de origen ruso nacionalizado argentino, Jacobo Ficher. En 1975 se trasladó a la ciudad de Londres donde ingresó al Royal College of Music. Realizó posteriormente su doctorado en composición en la City University de donde se graduó en 1988, año en el que se instala definitivamente en la capital británica, para posteriormente hacerse ciudadano en 1994.

El autor ha sido acreedor de numerosos premios y reconocimientos a lo largo de su carrera, uno de los más significativos fue el premio Rostrum, entregado por la Unesco en 1984, el cual marcaría el momento desde el cual su obra se comienza a posicionar a través de programas de radio, recitales, conferencias y clases magistrales por toda Europa. Otras instituciones de gran importancia como el Massachusetts Intitute of Technology (M.I .T.), el Instituto de investigación y coordinación en música electroacústica (I.R.C.A.M.) en Paris y la Orquesta Sinfónica de la British Broadcasting Corporation (BBC), han reconocido la labor del compositor comisionando obras suyas para eventos representativos. (Biography, (s.f.), consultado el 12 de Mayo de 2014 de: <http://www.vinao.com/Biography.html>)

Ha escrito obras pertenecientes a una gran variedad de géneros musicales como el operático, coral, de cámara, sinfónico, instrumental, electroacústico y el teatro musical. Su trabajo también incluye obras para multimedia, música para una veintena de films y varios programas de radio. Su pieza de teatro musical 'El monólogo de Bagdad' para soprano y computador, ha sido presentada en Francia, Inglaterra, Suecia, Portugal, Noruega y Escocia.

En los últimos diez años ha sido condecorado con diferentes distinciones y premios de radio y becas para estimular su creación artística tales como: la Arts and Science research Fellowship de la Universidad de Cambridge en el 2004 y la Leverhulme Trust Artist residence de la misma universidad en 2006, y la Roger D. Moore Distinguished visitor al año siguiente. En la actualidad el compositor reside en Londres desde donde continúa proyectándose, en pleno pico de su producción, como uno de los compositores más sobresalientes de su época. (Ibíd, (s.f.), consultado el 12 de Mayo de 2014 de: <http://www.vinao.com/Biography.html>)

Su música se caracteriza, según sus propias palabras por el uso intrincado de estructuras rítmicas encadenadas, que crean una narrativa a gran escala, a través del uso de líneas melódicas claras y definidas, las cuales -como el caso de muchas músicas no europeas- se desarrollan más a través del ritmo que de la armonía. Dependiendo sustancialmente de la manipulación del ritmo y el tempo que constituyen la forma estructural de la música. Generando la impresión de movimiento cíclico e hipnótico, a través de la utilización de medios tanto digitales como instrumentales, que pueden ser percibidos a través del uso del ritmo de manera metodológica y sistemática para crear un discurso musical dramático. (A. Viñao, comunicación personal, Londres, Abril 14 de 2013)

Sobre sus influencias generales cabe agregar que el autor reconoce otras tradiciones que fue incorporando a su lenguaje desde su traslado a Europa, en especial la de Músicas de gamelan proveniente de Bali o músicas vocales arábicas, indúes, etc. que han sido como él mismo lo reconoce, vitales en sus composiciones, ya que reflejan esa manera especial de tratamiento del tiempo que tanto le han interesado a lo largo de toda su carrera. (A. Viñao, 2013)

Dentro de sus múltiples composiciones, existe una nutrida porción dedicada a los instrumentos de percusión en diferentes formatos, tanto de cámara como solista, siendo la percusión uno de sus soportes expresivos más recurrentes.

(Catalogue of Works, consultado el 12 de Mayo de 2014 de: <http://www.vinao.com/Catalogue%20of%20Works.html>) Ello lo atestiguan obras que se introducen con bastante prontitud al repertorio estándar de los solistas más destacados, entre las que cabe mencionar:

- "Tumblers" para Violín, Marimba y computador. 1989-1990.
- Marimba Concerto, concierto para Marimba y orquesta de cámara. 1993.
- "Khan Variations" para Marimba sola. 2001.
- "Estudios de Frontera", para cinco o seis percusionistas. 2004.
- "Riff" para Marimba y Piano. 2006.
- "Arabesco Infinito" para Vibráfono y Marimba. 2006
- "Formas del viento" para Flauta y percusión. 2008.
- "Books of Grooves" para dos marimbas. 2011.
- "Burrit Variations" para Marimba sola. 2012.
- "Water" para sexteto de percusión y piano. 2013.

Sobre su relación con la percusión como elemento expresivo y el tratamiento del material rítmico y su condición de latinoamericano, él mismo dice:

"...Yo pienso que probablemente todo mi trabajo rítmico en la música de percusión y probablemente en otras piezas, que no son de percusión, van a tener una influencia latinoamericana, pero dicha influencia no es necesariamente deliberada...Yo lo siento como una manera de sentir el ritmo, de imaginarlo que tiene mucho que ver con lo yo escuche cuando era niño, con lo que me crié escuchando, con la música que yo toque también, yo toque mucha música

brasileira, así que, pienso que tiene que haber una cierta influencia de samba, y de bossa-nova también, de todos estos ritmos brasileiros que ciertamente no son tango necesariamente". ( A. Viñao, 2013)

Es sobre este panorama general de influencias y experiencias como compositor, que viñao escribe "Khan Variations".

La obra en cuestión fue comisionada por un grupo de notables percussionistas apadrinados por la institución New Music Marimba en 2001, quienes en busca de relaciones con compositores de renombre internacional que aceptaran el reto de engrosar el repertorio para este instrumento, seleccionaron a Alejandro Viñao para la escritura de una obra que cumpliera con sus expectativas.

La obra se estrenó el 9 de Julio de 2001, en el Taplin Auditorium in Fine Hall, en la Universidad de Princeton, en interpretación del percussionista Jack Van Geem, profesor principal de la cátedra de percusión y director de los ensambles del Conservatorio de Música de la Universidad de San Francisco, E.E U.U y principal de la orquesta sinfónica de la misma ciudad.

Escrita para marimba de cinco octavas, la obra consta de una serie encadenada de ocho variaciones de un tema musical sugerido por sonoridades de origen oriental. Hablando sobre su propia obra, el compositor agrega:

"Escribí la obra enormemente influenciado por el músico de origen pakistaní Nusrat Fateh Ali Khan, uno de los mayores exponentes de la música Qawwali, la música de los místicos sufíes, que se caracteriza por un ritmo bien demarcado y líneas melódicas sutiles. Las ocho variaciones del tema central de la obra, que está basado en una melodía de origen pakistaní, exploran de manera bastante libre diferentes aspectos melódicos y rítmicos individuales del tema original que muta a lo largo de la obra. Su cualidad armónica podría definirse como estática, ya que respeta la falta de sensación armónica del tema

original". (A. Viñao, 2013. y Khan Variations, (s.f.) consultado en Mayo de 2014, <http://www.vinao.com/KHAN%20VARIATIONS1.html>)

Con la intención de reunir información que permitiera contextualizar el análisis general de la obra, se le consultó al compositor por el momento compositivo que atravesaba durante aquel momento, así como por las influencias de otros compositores sobre su proceso de composición.

En entrevista realizada por el autor del presente trabajo se le interrogó por: ¿Cuál era el momento musical por el que estaba pasando al momento de componer Khan variations?, ante lo anterior respondió:

"En líneas generales recuerdo que en ese momento yo estaba interesado (continuo estándolo) en explorar las ideas de multitemporalidad de Nancarrow, sin usar medios electrónicos como ya había hecho yo antes en piezas mías como el cuarteto de cuerdas *Phrase & Fiction* y otras obras de la década de 1990.

Esto de la multitemporalidad sin medios electrónicos plantea nuevos problemas y Ligeti ya había explorado hasta cierto punto estos problemas. Entonces surge la cuestión de la "simulación" de esta mutitemporalidad, ya que sin medios electrónicos la mutitemporalidad es más que todo una simulación.

Ligeti exploró esta simulación usando polirritmos complejos. Yo buscaba entonces profundizar esa exploración de polirritmos, que permiten simular la sensación auditiva de que las diferentes líneas de un discurso melódico/rítmico parecen moverse a tempos o velocidades distintas. Aunque en la práctica no son tantos como uno creería. Ese fue el planteo central en "*Kahn Variations*" y también el de otras obras como "*Cuaderno del Ritmo*" que compuse en esa época". ( A. Viñao, 2013)

Continuando la descripción de su lenguaje musical el autor identifica dos influencias claves a la hora de la redacción de la obra en cuestión que son muy importantes. La primera recibida a través de la obra del compositor de origen norteamericano nacionalizado mexicano Conlon Nancarrow (1912-1997) a quien conoció en el Festival de Música de Almeida a mediados de los años ochenta, fascinándose con su manejo del ritmo y la superposición de líneas melódicas que dan la impresión de independizarse de las estructuras rítmicas convencionales. (A. Viñao, 2013). Esta influencia destaca de manera textual en "Khan Variations", en el uso recurrente de la imitación y el canon como elemento para sugerir la impresión de multitemporalidad.

Según Roberts (2010, p. 21 ) la obra podría considerarse, por la recurrencia de elementos polirítmicos y de desarrollo encadenado en forma de "cánon" libre, una continuación de la influencia directa que en el momento de conocerse sugirió la obra de Nancarrow sobre las inquietudes compositivas de Viñao. El estudio comparativo de los estilos de los dos compositores, llevado a cabo por Roberts (2010, p. 14) hace visible cierta inmovilidad armónica resultante de la multitemporalidad sugerida por la intrincada escritura rítmica.

Otra de las influencias que tanto Viñao como los estudiosos de su obra reconocen como determinantes, que están presentes en "Khan Variations" es la del músico pakistaní Nusrat Fateh Ali Khan (1948-1997) reconocido como uno de los popularizadores de la música sufí islámica más importante del siglo XX. La mayor parte de la música de Khan contiene textos de poetas Pakistaníes y sonetos religiosos, los cuales eran cantados por el mismo Khan, acompañado por el armonio (similar al acordeón) y por algunos instrumentos de percusión típicos del medio oriente. ([http://en.wikipedia.org/wiki/Nusrat\\_Fateh\\_Ali\\_Khan](http://en.wikipedia.org/wiki/Nusrat_Fateh_Ali_Khan))

Viñao conoció de primera mano una melodía cantada por él, "Allah mohammad chaar yaad haji khawaza kutab farid" del álbum Shahen- Shah lanzado en 1989, después de cuya audición se sintió atraído hacia su lenguaje y en general al de la música religiosa del islam. Viñao notó como en esa obra, la entrada de las diferentes frases, no tenían relación aparente en relación con su

duración, lo que reforzaría su noción personal de duración como elemento a variar en un tema con variaciones. (Roberts, 2010, p. 17). El origen espiritual por su relación con el sufismo, unido con el origen puramente teórico del mismo manejo en manos de Nancarrow, sirvieron como aliciente para unirlos en una composición de su autoría. (A. Viñao, 2013)

En conclusión, tres grandes estadios de interés confluyeron en el momento de composición de Kahn Variations: uno de ellos fue la inquietud personal por su condición de latinoamericanidad; otro el contacto personal con la sensación de disolución de la relación temporal en el lenguaje de Conlon Nancarrow (1912-1997) y las referencias armónicas presentes en la música de autores como György Ligeti (1923-2006) y Pierre Boulez (1925- ), factores a los que se les suma el interés personal por la manera en que la notación rítmica occidental podía reproducir elementos de las expresiones musicales de culturas orientales, en especial la representada por el músico Ali Khan.

Estos factores descritos anteriormente confluyeron al momento de ser comisionada la obra. “Khan Variations” consta de ocho variaciones encadenadas cuya complejidad y principal interés se centra en generar una sensación auditiva de poliritmia por medio de una intrincada escritura de los valores rítmicos, logrando desplazar progresivamente la duración de cada una de las voces. El siguiente aparte busca contextualizar, describir y analizar los elementos mencionados.

### 3. Análisis musical de la obra

Dada la importancia de la obra en la actualidad del mundo de la percusión, la misma ha sido objeto de trabajos académicos bastante completos dedicados específicamente a analizarla tanto micro como macro formalmente. Estos trabajos serán debidamente citados según sea necesario durante la presente sección, cuyo principal objetivo consiste en describir los elementos musicales más notorios de la escritura de la obra, así como la manera en que los elementos descritos transitan y cambian entre cada sección de la pieza.

De igual manera, la forma de denominar la armonía de la pieza no corresponde con la manera convencional de definir dicho elemento a través del cifrado funcional, su relación con armonías resultantes del estudio de la música oriental y la aparición de la relación tensión-reposo como resultante de la escritura rítmica, hará que dicho elemento sea denominado de manera más laxa a partir de la identificación de centros tonales.

Sobre los elementos generales de su escritura el autor complementa diciendo:

"Podemos decir que la obra comprende dos líneas generales dentro de las cuales existen dos melodías "independientes" en su ritmo que se encuentran a la vez acompañadas por ostinatos.

A veces pienso en las diferentes velocidades de un automóvil, sobre todo en las partes de tresillo de corchea, tresillo y quintillo que son los que dan la impresión de aceleración.

Toda la melodía va enganchada a un pulso "macro" desde el cual se establece el juego rítmico. Por un lado el intérprete tiene un incentivo para creer que puede seguir esta música con el pie llevando el pulso, lo que puede hacerse de alguna manera, hasta el momento en que de pronto ese pulso, por la escritura intrincada, deja de indicar los tiempos fuertes del desarrollo del tema y ese pulso te deja ahí "pedaleando" sin ninguna indicación. Es una impresión de pulso que

guardando las proporciones, está también presente en la salsa por ejemplo." ( A. Viñao, 2013)

Viñao enmarca ésta composición para marimba dentro de la forma tema con variaciones, forma con una larga tradición en el lenguaje musical occidental, cuyas raíces que se hunden en el siglo XVI. El ritmo es el elemento que otorga el carácter interpretativo básico de la obra y es la escritura rítmica es la encargada de encadenar las ocho variaciones.

Dado el protagonismo de este componente de la música, el análisis general se centrará más en la descripción tanto de las estructuras rítmicas principales como de los procesos composicionales que lo alteran, obviándose menciones específicas de tipo armónico, dado el carácter marcadamente contrapuntístico de la obra y de las dos líneas melódicas que la componen. Este proceder, obliga a enfatizar sobre un análisis de tipo más rítmico, que permita resaltar a lo largo de la obra sus cualidades métricas.

En el prefacio de la obra (A. Viñao, 2001, p.2) resume la esencia de la pieza donde el carácter individual de cada variación es creado mediante el desarrollo rítmico y tonal de los aspectos del tema. Cada variación contiene herramientas rítmicas tales como ostinato, polirritmia y hemiola. Efectos que son luego organizados dentro de largos segmentos, usando procesos de escritura, tales como desarrollo de cada variación, la isoritmia y el canon.

La obra tiene una longitud total 358 compases, a lo largo de los cuales se utilizan una amplia variedad de proporciones rítmicas que van desde divisiones de la unidad de semicorchea ( $x/16$ ), corchea ( $x/8$ ) y cuartos ( $x/4$ ) en distintas combinaciones. Las variaciones que contienen dichos artificios contrapuntísticos están divididos según el siguiente diagrama:

Variación	TEMA	I	II	III	IV	V	VI	VII	VIII
No.	1-3	4-12	13-	26-	65-	117-	165-	209-	274-
Compás			25	64	116	164	208	273	358

El tema principal que conduce la obra, se comporta a modo de “leitmotiv” y se ilustra a continuación:

♩ = 138–144 always strictly *a tempo*

Theme \_\_\_\_\_

Marimba

*mf*

Ilustración 1. Tema principal de Kahn Variations (Compases 1-3).

Los tres compases del tema presentan desde su inicio la desproporción de los valores rítmicos que caracterizan la obra. En él se presentan negras y negras con puntillo que acentúan la sensación de atemporalidad con el acento sobre la nota de apoyatura que acompaña la primera figura del tercer compás.

En este sentido cabe notar que el uso del signo del tenuto sobre el Do#, alarga sutilmente la intención de duración de la nota, la cual sirve de eje de toda la melodía que caracteriza el tema.

La primera variación (c.4-12) modifica los valores rítmicos del principio y el final del tema. Introduciendo la reagrupación de la negra de tresillo sobre la primera

nota del tema (Do#): y la penúltima (Re):

. Este Re, se prolongan en su duración hasta terminar finalmente en la última nota del tema (Do#) que se alarga ahora no con la utilización de tresillos, sino con el uso del efecto de eco provocado por la octavación de la misma nota en la mano derecha:



. Utilizando el efecto de eco para acentuar la sensación de alargue de los tiempos fuertes.

La segunda variación (c.13-25) introduce la repetición del Do# como ostinato en la mano izquierda, cambiando entre la octava 4 y la 5 del instrumento (Do2 y Do1). Generando la prolongación de su resonancia, no a través del efecto del eco, sino, a través del ostinato.



Ilustración 2. Tema principal de la variación II. (Compases 13-16).

Otra particularidad no rítmica de esta variación, consiste en que el tema comienza a alargarse mediante repeticiones sucesivas de la primera mitad del tema (notas Do#, Do#, Sol # La) que luego (c. 18) introduce las notas de la segunda mitad del tema (Do#,Do#,Fa, Re) para repetir de nuevo la primera mitad.



Ilustración 3. Kahn Variations. (c.13-19).

La tercera variación pretende sugerir la independización rítmica de cada una de las manos a través de la modificación con puntillos y ligaduras de los valores de corchea y saltillo que comienzan a generar la sensación de aceleración intercambiada del pulso bien de la mano izquierda como derecha. Dando la

impresión auditiva no solo de la independización de cada melodía sino también de la composición superpuesta de ritmos (tres contra dos, cinco contra cuatro etc).



Ilustración 4. Kahn Variations. (c.26-29).

Los compases anteriores (c.26-29) expresan repetidamente dos primeras notas del tema (Do#, Do#) agregándole el estiramiento de su duración, el cual en el tema comprendía una negra con puntillo y ahora comprende la repetición continua de la misma altura musical de manera repetida durante los cuatro compases, en el sistema superior.

Roberts (2010, p. 33) realiza un estudio individual de estas aliteraciones a las que remitimos, ya que la información presentada es suficiente para sugerir desde ellas los consejos interpretativos que pretende este trabajo.

La cuarta variación (c. 65-116) comienza con una nueva enunciación textual de la primera mitad del tema entre el compás 65 y 66, en la línea superior.



Ilustración 5. Kahn Variations. (c.65-66).

Enunciación después de la cual se retoma la dinámica central de la variación anterior, donde se buscaba la sensación de independencia de las voces. Con el nuevo elemento de que ahora se juega intercambiando la sensación de aceleración y desaceleración de cada una de las líneas, de por sí alteradas en su independencia, por la superposición rítmica. Para lo cual, no solo se atenúa la complejidad de los ritmos superpuestos (c. 71-72).



Ilustración 6. Kahn Variations. (c.71-72).

Durante esta sección se incrementa además la sensación de ralentización y aceleración del pulso de cada una de las manos, con la adición de nuevos valores metronómicos del pulso (negra=108 y negra= 138) a partir del compás 91. Razones por lo que la cuarta variación podría considerarse un desarrollo de la intención de la variación anterior.



Ilustración 7. Kahn Variations. (c.91-93).

La quinta variación (c. 117-164), la de mayor longitud, basa su desarrollo en la generación de aceleración y desaceleración del tema expresado en la línea inferior. Aquí, a diferencia de las dos variaciones anteriores, no se pretende

generar de manera deliberada la intención de independizar la percepción rítmica de dos voces complementarias.

El tema se expresa transportado, la anterior secuencia: Do#, Do#, Sol # La, Do#,Do#, se expresa ahora sobre el Mib en la secuencia: Mib, Mib, Sib, Do, Mib, Mib. (c. 117-119)

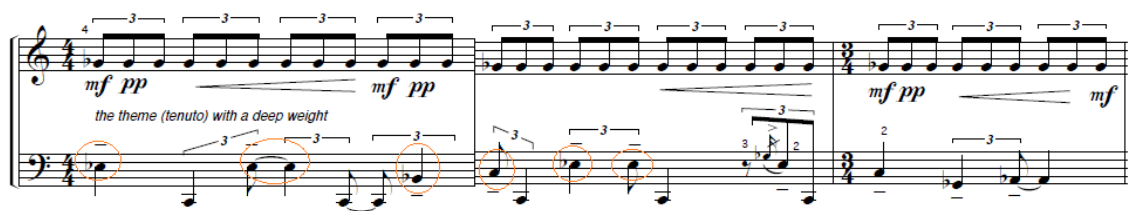


Ilustración 8. Kahn Variations. (c.117-119).

La línea inferior es una línea subordinada a la línea superior en relación proporcional con subdivisiones de tresillo. (c. 123)



Ilustración 9. Kahn Variations. (c.123).

Luego, la subdivisión aumenta la longitud del desplazamiento rítmico, que se presenta ahora sobre quintillos de corchea (c. 124).

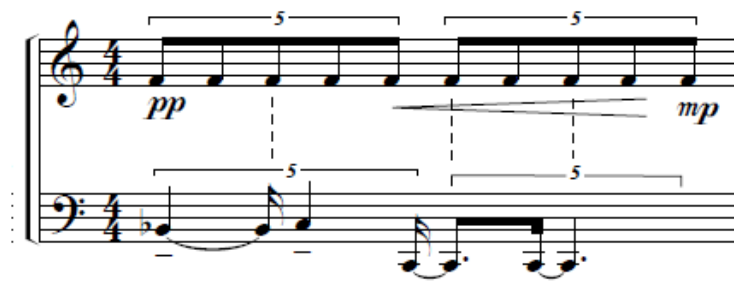


Ilustración 10. Kahn Variations. (c.124).

La relación de igualación, está dada por el pulso de corchea, el cual le da unidad a las distintas disminuciones de la velocidad, que desde la corchea, se dan en las corcheas de tresillo y de quintillo y en las corcheas agrupadas en los compases de octavos (x/8).



Ilustración 11. Kahn Variations. (c.123-125).

Como se observa en la imagen, es en esta igualación donde reside la creación del efecto que caracteriza esta variación: el de sugerir desaceleraciones y aceleraciones a través de la subdivisión de valores de corchea de negra, tresillo y quintillo en el tema que se encuentra presente en la línea inferior.

La sexta variación (c.165-208), se inspira en un efecto compositivo que guarda cierta similitud con la manera en que los motetes isorrítmicos del siglo XVI manipulaban el "color" de las líneas melódicas variando las diferentes alturas musicales que se repetían según esquemas rítmicos fijos (Viñao, 2013). A pesar de su carácter puramente contrapuntístico, el efecto general que quiere sugerirse está basado en el efecto aliterativo de repetición no periódica presente en la naturaleza, es el de escuchar la misma frase musical repetida desde una perspectiva diferente, logrando que el desenvolvimiento del tema no pueda ser predicho. (A. Viñao, 2001, p.2)

La secuencia de la fracción del tema: Do#, Do#, Sol#, La#, Do#, Do#, (marcada con rojo en la imagen) se presenta una y otra vez, pero la manera en que el tenuto y las octavas (marcado en azul en la imagen) cambian de lugar dentro

de la galopa y contragalopa, según los tiempo fuertes de cada pulso, es como se logra el efecto deseado. (c. 165-168)



Ilustración 12. Kahn Variations. (c.165-168).

Roberts (2010, p. 41) sustenta variaciones en el orden de presentación de las notas del tema, sobre estudios específicos de la manera en que varían las notas que componen los modos de la música árabe. Trabajo al que se remite para mayor información complementaria.

La séptima variación (c. 209-273), titulada por el autor como: "Canon de ecos", es donde, después de un estudio comparativo, encuentra Roberts (2010, p.42) mayor similitud entre el lenguaje de Nancarrow y Viñao. La intención principal de la variación consiste en sugerir un eco a través de la interpretación de la misma nota en diferentes alturas en cada una de las voces. Una de las cuales debe acentuarse con énfasis suficiente (según el signo de acento) para crear el efecto acústico de eco por la vibración de la nota que es golpeada con menor énfasis. (c.211-212). El autor nombra este efecto como "Canon unísono", en cuanto se crea la sensación de imitación típica de un canon a través de la ejecución de notas al unísono. (A. Viñao. 2001, p.2)



Ilustración 13. Kahn Variations. (c.211-212).

El autor pretende, mediante este efecto acústico de vibración por simpatía, crear la impresión sonora de los "ecos" o "delay" de los sonidos que producen los medios electro-acústicos. Es en esta variación en que las influencias de los medios electrónicos, anteriormente mencionadas, se hacen más evidentes dando muestras de las influencias e inquietudes de su lenguaje.

La octava y última variación (c. 274-358), a modo de coda, recapitula algunas de las formas en las que se expresó el tema en las variaciones anteriores, desarrollando nuevas variaciones de manera combinada sobre ideas ya expuestas y escuchadas. Por su corta duración, las exposiciones de ideas anteriores son también breves pero detectables.

La variación en cuestión comienza con una exposición textual del tema durante los compases 274-276, el compás siguiente (c. 277) introduce el motivo sobre divisiones del tresillo de negra característico de la primera variación. (c.277-279)



Ilustración 14. Kahn Variations. (c.277-279).

Los compases siguientes introducen el ostinato característico de la segunda variación (c.282-284):



Ilustración 15. Kahn Variations. (c.282-284).

Momentáneamente se presentan repeticiones incisivas de corcheas en la línea superior, que acompañan proporcionalmente la melodía de la línea inferior, tal y como sucede en la quinta variación. (c. 295)



Ilustración 16. Kahn Variations. (c.295).

Los compases 308 a 309 se presentan de manera similar a la forma en que durante la sexta variación, las octavas cambian de lugar en las galopas y contra galopas.



Ilustración 17. Kahn Variations. (c.308-309).

Esta alusión musical, a material ya escuchado en la sexta variación, se perpetúa de manera general hasta el compás 310. Aquí, después de sugerir la impresión de polifonía con la utilización de notas superpuestas, hiladas por un Mib simulando un ostinato, progresivamente se reduce de tres líneas a una sola en el compás 349, a modo de stretto. De ésta forma, finaliza con una última evocación de la división en tresillo de negra de la primera variación, para concluir. (c.357-358)



Ilustración 18. Kahn Variations. (c.357-358).

### 3.1. Sugerencias interpretativas para la ejecución de "Kahn Variations" de Alejandro Viñao.

Esta sección del trabajo, considerada por el autor como el centro del mismo, se basa en comunicar su experiencia directa en la interpretación y preparación de la obra, adquirido durante el proceso que implicó realizar una grabación registrada y aprobada por su compositor.

Los lineamientos teóricos sobre la interpretación musical que la conducen, ya están expresados en la introducción. Estos, se complementarán reconociendo el trabajo previo de quienes en otros países realizaron previamente el mismo proceso, bien a través de versiones públicas o grabación de la obra. A ellos, se contactó personalmente o vía correo electrónico, para abrir un espacio sobre sus sugerencias generales en cuanto a la interpretación de la obra. Lo anterior, con el objetivo de enriquecer a quien lo lea, con la mayor cantidad de enfoques interpretativos posibles, y así, de esta manera complementar el criterio de los intérpretes que se acerquen al trabajo, con la intención de también ejecutar la obra.

Dentro de los comentarios generales que se incluyen, están los de Jack Van Geem, Svetoslav R. Stoyanov, Gwendolyn Burgett, Michael Burrit, Ian Rosebaum, Matthew Coley y Setsuko Kutsuno; todos artistas patrocinados por las más célebres marcas de percusión del mundo y reconocidos intérpretes de la obra.

(Michael Burritt (s.f.) consultado el 6 de Junio de 2014  
<https://www.youtube.com/watch?v=BLfB9tdGnls>) (Gwendolyn Burgett (s.f.)  
consultado el 6 de Junio de 2014  
<https://www.youtube.com/watch?v=g9nJsJWInkM>) (Ian Rosebaum (s.f.)  
consultado el 6 de Junio de 2014  
<https://www.youtube.com/watch?v=5XtjaeevflA> ) (Setsuko Kutsuno (s.f.)  
consultado el 6 de Junio de 2014  
<https://www.youtube.com/watch?v=we0XmIK2ra8>)

### 3.1.2 Sugerencias generales

Al ser interrogados sobre los elementos interpretativos generales de cada una de sus versiones personales dijeron al respecto.

Jack van Geem, autor de una grabación autorizada y primero en antigüedad de relación con la obra, agrega:

"En Khan, es importante reconocer que las indicaciones de tempo son solo una convención para contener correctamente la escritura contrapuntística de la obra según la escritura correcta las diferentes líneas. Más los diferentes tipos de acentos deben ser seguidos de manera estricta hasta lograr sentir la sensación de pulso de cada una de las líneas.

El contrapunto rítmico es definitivamente más interesante que el melódico. El error más recurrente al enfrentarse a la pieza, es la falta de exactitud en las igualaciones rítmicas, ya que su aproximación hace que la línea general del tema pierda fuerza y presencia. Tal como ocurre en secciones cuando la mano derecha empieza a tocar acompañamientos de corcheas con puntillo." Jack Van Geem (comunicación personal, 30 de Junio de 2014)

El percusionista Svetoslav Stoyanov, autor de la grabación de la pieza realizada en 2008, agrega sobre su interpretación:

"Alejandro Viñao es un compositor extremadamente claro en sus instrucciones, es de vital importancia que quien ejecute la pieza se cerciore de manera amplia de las notas que el compositor agrega sobre cada variación, en la versión impresa de la obra.

Dos aspectos cruciales en Khan variations son el técnico y el musical. He oído y visto muchas versiones donde sólo predomina el primero, sin embargo, lo que realmente marca la diferencia es la potencia y claridad en la expresión musical de la pieza.

La pieza se acomoda perfectamente a las posibilidades musicales del instrumento y no debe perderse de vista cierto matiz "étnico" o "exótico" que debe aparecer durante toda la interpretación de la obra. Las baquetas que se deben escoger para tocarla deben ser, según recomendación del mismo compositor, de un material donde el caucho tenga un alto porcentaje de su composición.

Los golpes de baqueta deben ser extremadamente claros en los ornamentos y atender la manera en que el propio cantante Nusrat Fateh Ali Khan, en quien se inspira la obra, las realiza. Es decir, las inflexiones de su voz, los ritmos en sus fraseos, la dicción, etc; deben ser tenidas en cuenta por el percusionista en función de la claridad expresiva que Viñao pretende transmitir al oyente". Svetoslav R. Stoyanov (comunicación personal, 3 de Septiembre de 2014)

Gwendolyn Burgett Trasher, destacada docente y solista adscrita a la Michigan State University de los Estados Unidos, ganadora del concurso mundial de marimba Keiko Abe de Japón. Autora de otra grabación autorizada sobre la obra, aconseja:

"Considero muy importante resaltar el tema en cuantos lugares sea posible, por encima de lo complicado que parezca ante la intrincada escritura rítmica de la obra. Igualmente en las polirritmias aconsejo buscar la mayor firmeza posible, para exponer claramente la sensación de aceleración y desaceleración de cada una de las líneas que parecen oponerse.

Se debe prestar también mucha atención en las secciones polifónicas en las que se sugieren hasta tres líneas diferentes ocurriendo al tiempo, para generar la impresión de que cada una es independiente en su color y fraseo, en vez de tocar como si todo fuera una sola línea. Ello implica tocar la obra por encima de la impresión visual que da la manera contrapuntística de escribirla." Gwendolyn Burgett Trasher (comunicación personal, 28 de Junio de 2014)

Michael Burritt, profesor asociado de la Eastman School of Music, compositor y solista internacional bastante cercano al autor de la obra, quien además escribió una especialmente dedicada a él, Sugiere:

"Uno de los factores más importantes para la ejecución de Khan Variations, es tener en cuenta la maravillosa forma en que Viñao emplea el efecto de "multitemporalidad", es decir, esa sensación de tener entre manos más de un tempo o pulso ocurriendo a la vez. Sin dejar de atender la riqueza musical de su melodía

En este sentido es obligatorio tener una excelente sensación interna de pulso, y que esta sea firme y consistente. No significa que no puedan tomarse ciertas libertades con ciertos rubatos en algunas secciones, significa que tú como intérprete des muestra de un pulso consistente y sólido a lo largo de toda la pieza, con el objetivo de que la ilusión de multitemporalidad y ritmo vivo y animado que la caracteriza, esté siempre presente.

Es necesario hacer un enorme trabajo con el metrónomo. Recomiendo también grabarse durante la práctica, para luego escucharse con la partitura en la mano, para efectos de corroborar que el ritmo esté exacto y parejo.

Personalmente una vez pude asegurar para mí estos factores cuando la estaba aprendiendo, definí mi versión personal con una energía vibrante y profundamente intensa. Es una estupenda pieza, verdaderamente privilegiada dentro de nuestro repertorio." Michael Burritt (comunicación personal, 25 de Junio de 2014)

Ian Rosebaum, destacado solista internacional, miembro de la orquesta del Festival de Música de Verbier, Suiza y quien a sus 24 años ha participado en los festivales musicales más importantes de la percusión mundial, ganador de un premio fuera de categoría en la competencia internacional de marimba de Salzburgo y artista patrocinado de la marca Vic Firth, al referirse sobre la obra, dice:

"Más que cualquier otro factor, cuando interpreto "Khan Variations" (y por qué no, cualquier otra pieza de Viñao). Invierto la mayor cantidad de energía y atención en tratar de ejecutar exactamente las figuras tal y como están escritas.

Como es de conocimiento de quienes han estado en contacto con la pieza, existe una enorme cantidad de detalles escritos en el "score", desde las dinámicas, las articulaciones, hasta el ritmo. Lo que me asegura que interpretar lo que está escrito de manera más fiel posible, genera la sensación general de la pieza en un alto porcentaje

Otro factor importante a tener en cuenta es lo que yo llamo, la "arquitectura de la pieza". Significa, que trato de ser muy cuidadoso siempre con generar una impresión de la forma

"macro", lo que genera una mejor impresión a través de la audición, de figuras rítmicas de muy complicada escritura.

Para lograr este efecto en el oyente, trato siempre de estar muy consciente del orden sucesivo de la pieza, es decir, mentalmente recordar que variación acaba de pasar y a cual variación me dirijo, con el objetivo de darle esa dirección que mencioné, a la interpretación" Ian Rosebaum (comunicación personal, 17 de Junio de 2014)

Filippo Latanzzi, egresado a tempranísima edad del conservatorio Niccolo Piccini de Bari, ha continuado su carrera de formación como solista de talla mundial con los representantes más sobresalientes del mundo de la percusión. Su amplia experiencia como baterista y percusionista "clásico" la acreditan sus múltiples grabaciones discográficas y recitales alrededor del mundo, ganadores a la vez de numerosos galardones y reconocimientos.

Reconocido como uno de los percusionistas más comprometidos con la divulgación de la obra de Viñao y autor de otra grabación autorizada realizada en 2013 en un largo comentario sobre cómo abordar la obra, agrega:

"Khan Variations se relaciona de manera muy cercana a la manera como concibo dentro de mí mismo la capacidad expresiva de la percusión. Interpretándola, he encontrado para mí no solo la posibilidad de engrosar mi repertorio, sino también la posibilidad de crecer como percusionista en la concepción de la música y de la marimba como instrumento.

La obra me permitió explorar mis fronteras como intérprete facilitándome el camino hacia la formación de mi propio sonido y expresión corporal. La obra me impacta no sólo musical sino también espiritualmente.

La obra debe concebirse desde la dualidad producida entre la compelijidad y la simplicidad. La obra redescubre el significado de

forma y estructura de la música occidental convencional, la música Qawwali, en que la se inspira, tiene la característica de su extrema duración pudiendo durar una sola de sus piezas incluso una hora o más. Factor que me permitió, una vez descifré la partitura mentalmente, ubicarme como parte de un conjunto de música oriental. Me imagino sentado junto a un Sitar, una Tabla hindú y un cantante, cada vez que interpreto la obra.

Gracias a este acercamiento imaginario me fue posible enfocar de manera más eficaz las complejas estructuras de la pieza.

La obra es tan multifacética que hace algunos meses, con el consentimiento de Viñao, la retomé y arreglé para adicionarle a su ejecución una Tabla, guitarra eléctrica, voz, vibráfono y percusión menor. El resultado fue bastante satisfactorio para todos los involucrados en el proyecto, tanto el resultado de dicho trabajo será pronto grabado y publicado en un nuevo CD.

Para el proceso de descifrar la complejidad rítmica de la pieza me fueron de mucha utilidad mis estudios de análisis sobre las fugas de J. S. Bach, a la que remito a cualquier interesado en ejecutar Khan Variations.

El apéndice que incluye la pieza donde se desglosan en sistemas individuales las diferentes líneas melódicas, resulta clave para entender la intención del compositor. Estudiando este aparte, se descubre cómo la intención general de la pieza consiste en superponer múltiples líneas melódicas al estilo de la música pakistaní a través de una compleja escritura de sus estructuras rítmicas.

Entendiendo esto, el objetivo más importante de su interpretación debe ser interiorizar dichos conceptos para no caer en la trampa de ejecutarla limitándose a imitar la exactitud fría y estática de una versión reproducida a través de una versión "MIDI" Filippo Latanzzi (comunicación personal, 7 de Julio de 2014)

Matthew Coley, egresado de la universidad North Texas, solista internacional, mantiene una agenda no solo como concertista alrededor del mundo, sino también como profesor invitado y conferencista en eventos de importancia internacional. Con una amplia experiencia en ensambles de cámara, es autor de otra de las grabaciones autorizadas de la pieza, grabada en 2010. Sobre su versión comenta:

"Uno de los aspectos más importantes a tener en cuenta al interpretar Khan Variations es esforzarse al máximo por generar un acercamiento auditivo claro a aquellas disminuciones rítmicas que presenta la obra en toda su extensión. Para lograrlo trato de expresarme con movimientos físicos muy suaves, así como con el sostenimiento a lo largo de la pieza de un control dinámico cuidadoso de aquellas ideas rítmicas que imitan el estilo de Nancarrow. Extrayendo del tratamiento de la textura, la totalidad del concepto expresivo de Viñao con la pieza.

Es obvio que el tema principal debe estar siempre presente. Para lograr dicha presencia trato de poner mucha atención en las terceras descendentes y en las segundas ascendentes que es donde considero reside el carácter del tema. Tratando de darles forma y énfasis a través del control de la dinámica.

El punto final de la interpretación de la pieza considero que logra darse en el control individual dinámico de cada baqueta, desarrollando herramientas que le permitan al intérprete darle forma al contorno melódico de la pieza, de manera similar a como se logra esto en una fuga de Bach. Por supuesto por momentos la textura se enfoca más en una sola de las voces, como en la séptima variación, aunque sugiero sin embargo pensarla como si se tratara de varias voces comprimidas juntas, para lograr el objetivo anteriormente definido"

Matthew Coley (comunicación personal, 2 de Julio de 2014)

Setsuko Kutsuno, solista internacional, egresada con honores del Kyoto City University Arts de Japón y del Conservatorio de Música de la Universidad de Boston, USA. Al permitirle hablar de su versión de la pieza, dijo:

"Antes que cualquier consideración en relación con el tempo, las dinámicas o las articulaciones, personalmente me preocupó en poner atención en la exactitud métrica del ritmo escrito en la partitura. Al lograr hacerlo de esta manera, la música suena de manera bastante efectiva.

Otra cosa que me gusta considerar es la consabida relación del compositor con la música producida por computadoras. Para generar una interpretación exacta, muy similar a dichas sonoridades, trato de cuidar que la interpretación no suene excesivamente lírica.

También los cambios de dinámica deben ser estrictamente seguidos, para lograr diferencias en el timbre del instrumento, para no sonar como un cantante, atendiendo a lo que traté de resaltar anteriormente". Setsuko Kutsuno (comunicación personal, 24 de Junio de 2014)

Para recopilar cabe mencionar en relación con los comentarios anteriores, que todos los intérpretes entrevistados hacen hincapié en la exactitud con la que debe seguirse la escritura rítmica de la obra, así como la precisión con las dinámicas y otras indicaciones. De la misma manera en que algunos enfatizan sobre: concebir la ejecución solista como parte de un conjunto instrumental, la posibilidad de tomar los cambios de valor de las negras de manera más laxa, tratar de generar una sensación uniforme del pulso total de la obra, o bien la similaridad tímbrica de la marimba con sonidos electro-acústicos, el potencial dinámico como aglomerador de toda la pieza, así como la posibilidad de poder evitar sonar demasiado lírico y acompañarse de movimientos físicos suaves.

### 3.1.3. Sugerencias específicas

Ahora después de enunciar los consejos generales para su interpretación que aportan otros músicos, y a fin de que el lector tenga aún más elementos para formar una interpretación propia quiero complementar con las sugerencias interpretativas que surgen de mi experiencia personal.

En ellos se tendrán en cuenta elementos como la dinámica, tempo, rebote, digitación, rallentando, acelerando etc, A la vez que se complementa su enunciación con la sugerencia de imágenes mentales o conceptos extramusicales que fueron de ayuda personal en mi propia versión. Cabe aclarar que por su amplia subjetividad, se invita igualmente al lector a elegir y buscar imágenes similares o distintas que se conecten con su experiencia personal.

A pesar del tema de qué tipo de baquetas usar para cualquier interpretación, es un tópico casi obsesivo en el mundo de la percusión, en relación específica con la presente obra, el compositor sugiere usar una combinación de baquetas marca Vic Firth referencia Robert Van Since 112 en el registro bajo, 114 en el que equivaldría al registro del tenor y el alto y una número 115 de la misma referencia en el soprano.

Estas baquetas en particular consisten en unas de vara de madera rígida, a diferencia del rattan, otro tipo de madera común en la confección de baquetas de consistencia más flexible. Con cabeza de caucho recubiertas de lana rígida. El uso de cualquier baqueta con estas mismas características seguramente aportará resultados satisfactorios.

Yo personalmente utilizo para su interpretación las baquetas keiko Abe MKA S7 en el registro bajo, MKA07 en el que equivaldría al registro del alto, MK06 en el tenor y MK05 en la soprano.

Estas baquetas son un poco más flexibles, comparadas con otras de mango más rígido y un poco más pesadas en el registro agudo, creando una mejor proyección del registro agudo del instrumento.

Ante la sugerencia del autor (A. Viñao, 2001, p.2) concibo la pieza bajo una sonoridad general de tipo étnico. Personalmente relaciono este tipo de sonoridad con un golpe que permita una sonoridad que sea no muy brillante y de corto decaimiento del sonido. Efecto que me parece más fácil de controlar tocando en una marimba de placas más gruesas y anchas, como en la que se realizó la grabación de la pieza: una Yamaha YM6100.

Sin embargo quisiera sugerir algo más en relación con el instrumento y las baquetas que se utilicen sobre él, para la interpretación de la obra. Es necesario que la textura de las baquetas esté graduada en dureza y que su cabeza interior tenga forma de circunferencia y no de óvalo, para lograr una distribución del golpe más homogénea.

Si la obra se va a interpretar en una marimba con placas cuyas medidas oscilen entre 80-41 mm de ancho por 25-20 mm de espesor como: Yamaha 6000, 6100, Musser M500, Mallettech Imperial Grand Marimba; Se podrían utilizar baquetas de diámetro que comprendan un rango entre 1.9 y 2.1 cm. En marimbas cuyas placas midan entre 72-41 mm de ancho por 24-20 mm de espesor como: Yamaha 5100A, 5100, Adams Robert Van Since Classic, Marimba One, Bergerault o Korogi; recomiendo utilizar baquetas con forma de elipse cuyas medidas comprendan un rango entre 1.7 y 2.0 cm de diámetro.

Adhiero a las referencias generales citadas en el aparte anterior, especialmente en la importancia de ser extremadamente cuidadoso con la correcta ejecución de todos los valores rítmicos, acentos y tenutos. Igualmente se debe ser muy cuidadoso con la ubicación exacta de los lugares en los que están escritos en la partitura todas las indicaciones de dinámica y cambio de tempo, ya que por el encadenamiento de cada variación con la siguiente, se corre el peligro de interpretar una nueva variación con rezagos de escritura provenientes de la memorización de apartes anteriores.

La ejecución de las notas, independientemente de que tan fuerte, suave, rápido o lento quieran percutirse, debe hacerse sobre el lugar exacto en el que están escritas para no distorsionar los efectos compositivos que caracterizan cada fragmento por causa de una mala lectura de los valores rítmicos.

El tempo propuesto por el compositor para toda la obra: negra=138-144, está acompañado por la indicación "siempre estrictamente a tempo". Cualquiera que sea el valor de negra que se escoja, es necesario sostenerlo como referencia durante toda la interpretación. La escritura rítmica de la obra "estira" y "retrae" la sensación sonora de cada variación, por lo que una variación adicional de la duración que provenga de valores de referencia diferentes a uno único y uniforme, no es aconsejable.

Durante la grabación de esta pieza, en el cd de mi autoría anteriormente reseñado, se utilizó como tiempo de referencia la negra= 135-137 (con su valor corroborado en tres metrónomos diferentes). Fui especialmente cuidadoso en que, durante la última variación se retomara exactamente este mismo valor de negra cumpliendo cabalmente la directriz principal del compositor, la cual advierte de mantener un tempo estricto durante toda la pieza.

Después de atender a las sugerencias generales de la pieza, quisiera especificar mi aporte hablando de pasajes particulares, para lo que considero necesario dividir su exposición según cada una de las variaciones que componen la pieza.

### **El tema**

El tema es el pasaje musical más importante de la pieza y su interpretación deberá ser siempre destacada, clara y precisa, haciéndolo resonar aún por encima de la manera textual en que se escribe. Esto quiere decir que debe no solo interpretarse de acuerdo con los tenutos y dinámicas que se escriben en la partitura, sino además ser consciente de destacarlo con la misma importancia en cada nueva enunciación; todo ello con el objetivo de que el oyente perciba

con mayor claridad las sucesivas mutaciones del mismo tema a lo largo de la obra.

En este orden de ideas, sugiero "cantar" el tema, con una intención decidida y firme, acompañada de golpes con buen rebote impulsados por movimientos relajados. Recordar siempre controlar la altura y la amortiguación para golpear cada placa, ello, permite encontrar una mayor resonancia de cada una de las notas que componen el tema. Esta intención enérgica debe ser suficiente para permitir que el tema sobresalga con naturalidad y necesita ser replicada siempre que el tema se exponga textualmente. Lo anterior, con el objetivo secundario de lograr además transmitir visualmente al espectador (en una ejecución en vivo) la impresión de control y tranquilidad cuando se ejecuta la pieza.

Prefiero sugerir cierto color "étnico" para la interpretación del tema, para lo cual utilizo las posibilidades tímbricas de baquetas que aporten un sonido de buen ataque y que dé la impresión auditiva de entrechoque, que usualmente causa el choque de "madera con madera". Para lograr esta impresión, sugiero de igual forma probar con antelación la acústica del lugar, para que no sea muy reverberante. Demasiado eco distorsionaría los efectos de "delay" que tiene la pieza en el desarrollo posterior de su ejecución.

### **Variación I**

El principio de la variación que consiste en la exposición fragmentada del tema debe ser consistente a lo sugerido en el aparte anterior. Aquí es importante agregar que posteriormente las negras de tresillo (c.4 y c.7) deben ser exactamente medidas rítmicamente para que la subdivisión de sus semicorcheas suenen proporcionalmente exactas a las negras con puntillo que les siguen (c. 8). A continuación se transcriben los compases 4 a 8 para mayor claridad.



Ilustración 19. Kahn Variations. (c.4-8).

La sensación auditiva más importante a reflejar en esta sección es el eco o repetición sucesiva de notas ya golpeadas. En este sentido deben ser interpretadas con énfasis las notas principales del tema expuestas en las octavas interpretadas por la mano derecha (c. 12) y con uno más suave su repetición en forma de ostinato en la mano izquierda.



Ilustración 20. Kahn Variations. (c.12).

En comparación con otros instrumentos, debido al corto decaimiento de un sonido cuando se percute con baqueta, lograr el efecto de eco puede ser más efectivo si se aprovecha la acentuación natural de cada compás o bien el lugar donde el compositor sitúe dicha indicación.

En los compases 12 y 13 no hace falta exagerar en el tenuto escrito sobre las notas en octava, aunque si es necesario disminuir la dinámica de las notas de la mano izquierda en comparación con la intensidad con que se ejecutan las de la mano derecha.

## Variación II

Con cada nueva variación la obra comienza a requerir de manera progresiva más concentración por parte del intérprete. No olvidar sugerir en adelante la sensación amplia de polifonía a medida que se le agregan artificios

compositivos al tema, el cual debe estar rondando constantemente la mente del intérprete para no perderlo de vista cuando se modifica.

De nuevo las semicorcheas de tresillo presentes en el compás 17 no deben sonar como apoyaturas de la nota siguiente, deben ser exactamente proporcionadas y tener ambas la misma duración para no sonar demasiado cortas o muy separadas. Como efectos similares han sonado ya en los compases 4 y 12 el intérprete debe aprovechar su reiteración para darle impulso y avance hacia adelante al desarrollo de la obra. (compases 17 y 18)



Ilustración 21. Kahn Variations. (c.17.18).

Para aclarar lo anterior puede pensarse en relación con la misma figura (la semicorchea de tresillo) la diferencia natural que existe entre *appoggiatura* y *acciacatura*. La primera cumple una labor de apoyo rítmico a una nota ubicada en el tiempo fuerte que le sigue, mientras que la segunda por estar ceñida de manera más libre al tiempo fuerte que le sigue, se relaciona más con un apoyo de tipo melódico que incidirá en la impresión en el contenido del lugar donde aparece.

Por consiguiente, con el objetivo de cumplir con la exactitud rítmica de la figura escrita debe respetarse con mucho cuidado que la nota siguiente a la semicorchea de tresillo, se escuche firme sobre el tiempo fuerte que le corresponde, permitiendo una mayor fluidez del discurso musical.

Otro aspecto relacionado con la exactitud con la que debe interpretarse la escritura rítmica de la pieza, consiste en la efectividad con la que debe expresarse auditivamente el efecto de multitemporalidad que persiste durante

toda la obra. Viñao es particularmente cuidadoso con la manera en la que se escribe rítmicamente este efecto, pero es responsabilidad del intérprete poder expresarlo al oyente de la misma manera.

En este sentido se sugiere al intérprete ser especialmente detallista con el desciframiento de las diferentes polifonías y polirritmias que deben ser el resultante de apareamientos sonoros perfectamente entendidos durante el proceso anterior a su ejecución en sí.

El Do# presente en la mano izquierda del compás 16 que se repite a modo de ostinato, permite darle un "piso" a la pieza. Se presenta a continuación los compases 16 a 19:

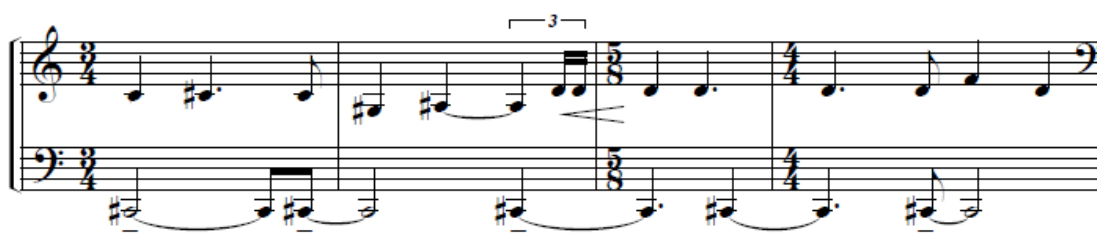


Ilustración 22. Kahn Variations. (c.16-19).

Este pulso constante visible en la voz inferior acompaña la sensación de pulso desigual que expresan las voces superiores. El Do # debe ejecutarse según la sugerencia del autor que reza: "el bajo siempre de igual duración en un pulso estable". Este efecto se logra no sólo con el trabajo del metrónomo sino además manteniendo un movimiento amplio y una altura sostenida de la baqueta más grave cada vez que se repite dicho ostinato.

### Variación III

Durante esta variación sugiero enfocar la interpretación de los acelerandos y desacelerandos pensando en la intención del compositor de comunicar cierto dramatismo. Su interpretación debe ser tan clara que pueda ser diagnosticada hasta por el más desprevenido de sus oyentes.



Ilustración 23. Kahn Variations. (c.27-28).

Durante los compases 27 y 28 , que se adjuntan a continuación se observa como a medida que la mano derecha “acelera” golpeando el Fa y el Re, (en negras con puntillo) para luego pasar a golpear octavas sobre el Do# en la misma figura rítmica, es necesario desarrollar una independencia suficiente de las manos que permita independizar las líneas melódicas sin olvidar el énfasis especial que debe hacerse sobre el Do, Re de la mano izquierda, que simula la impresión de ostinato de la variación anterior.

Esta independización sustentada en la independencia de las manos debe sugerir una fuerte firmeza de la línea de la mano derecha para no distorsionar la escritura. Entre los compases 26 y 41 a pesar de la complejidad de los ritmos caracterizados es importante resaltar la línea de la mano derecha.

Compases futuros donde se presentan variedad de intervalos que separan las dos notas de la mano derecha, sugiero pensar en la técnica de otros instrumentos como la del violín donde las sextas y terceras se preparan con movimientos de la mano que se memorizan. De la misma manera es necesario memorizar muscularmente la separación de las baquetas de la mano izquierda necesarias para abarcar las octavas y décimas melódicas.

Lograr estos intervalos de manera automatizada permite no distraer la atención que debe ponerse en la correcta ejecución de las octavas de la mano contraria a partir del compás 47.



Ilustración 24. Kahn Variations. (c.47-48).

Al final de la sección la proyección polifónica y polirítmica que conduce a la cuarta variación, debería poder concretizar de nuevo la multitemporalidad que Viñao siempre pretende. Piénsese en el hecho de poseer cuatro baquetas graduadas en dureza, para ayudar en el dominio dinámico de este tipo de pasajes.

La altura del movimiento de percusión sobre las placas deberá ser lo más preciso posible para poder lograr una correcta independización de los crescendos sucesivos que se dan en cada mano. Los cuales se dan a partir del compás 57 de pianísimo a fortísimo de manera lineal en la mano derecha desde y desde mezzoforte y fortísimo en la mano contraria. Véase el compás 57:



Ilustración 25. Kahn Variations. (c.57).

## **Variación IV**

Durante esta variación que constituye un tema medio de toda la obra es importante ser constante en mantener todos los elementos de dinámica, tempo, ritmo, independización ya mencionados.

A manera de descanso, es aconsejable regocijarse de nuevo en el lirismo que provee la nueva exposición textual de la primera mitad del tema. Es necesario recurrir a la memoria para traer de nuevo el tempo inicial con el que se expuso el tema en los primeros compases de la obra.

Viñao provee de nuevo la indicación de mantener un pulso firme de igual duración en el bajo en el compás 65. En esta sección, debe procurarse mantener una altura parecida a la ejecutada por la mano izquierda en los primeros compases de la variación II.

Se exponen de nuevo en esta variación elementos desarrollados en la variación anterior, como la sensación de cambio independiente de velocidad en cada una de las manos.

Aunque pareciera simple, desde el punto de vista del oyente, percibir múltiples tempos y voces cambiando de velocidades todo el tiempo, esta percepción no debe pensarse de manera apresurada como algo propio del talento innato del ejecutante, esta condición debe provenir del cuidado con que en la interpretación se realizan los diferentes cambios de tempo; así como con la exactitud con que se ejecutan los compases que conectan cada cambio de velocidad.

Ejemplo de lo dicho anteriormente es la transición entre el compás 83 y 84:



Ilustración 26. Kahn Variations. (c.83-84).

Allí es donde la correcta medición de ese "rallentando" generado por la división matemática del 5 contra 3, proporciona la nueva negra=108.

De nuevo entre los compases 87-88:



Ilustración 27. Kahn Variations. (c.87-88).

Recomiendo con el objetivo de adaptar de manera precisa la llegada a la negra=138, pensar en la voz que está liderando en el momento no de forma muy melódica. Es decir, no pretender cantar un aria con la voz superior, si no visualizar la línea predominante para tener certeza de los puntos transitorios donde se muestra claramente que habrá una próxima modulación métrica.

Lo mismo puede sugerirse para la unión entre los compases 92-93:



Ilustración 28. Kahn Variations. (c.92-93).

### Variación V

La variación comienza con una indicación de negra=70 que es cercana a una disminución de la mitad de la negra anterior igual a 138. A pesar de que el tempo converge hacia una negra=70 con indicación de “calma”, es necesario advertir sobre la importancia de la correcta ejecución de las figuras irregulares, como corcheas, tresillo y quintillos que cruzan toda la variación.

La impresión de aceleración y desaceleración en esta variación la da la correcta ejecución las figuras mencionadas, para lo que es necesario apropiarse con seguridad de las notas desde el compás 115, específicamente con las dos corcheas con plica prolongada en la línea del bajo.

A continuación se presentan los compases 115-117:

The image shows a musical score for three measures (115-117) from 'Kahn Variations'. It is written for a single instrument, likely a piano, with a treble and bass staff. The time signature is 3/4. The treble staff features a melodic line with triplets and a 'poco rit.' (slightly slower) marking. The bass staff features a bass line with triplets and a 'mp' (mezzo-piano) marking. A tempo marking of quarter note = 70 is present. Dynamics include 'mf pp' (mezzo-forte pianissimo) and 'mp'. A performance instruction reads 'the theme (tenuto) with a deep weight'.

Ilustración 29. Kahn Variations. (c.115-117).

A pesar de que en ésta variación no hay modulaciones métricas, sí están presentes en ella los cambios de velocidad. De ser posible, utilizar de manera orgánica la mano izquierda para ejecutar las dos “voces” que constantemente sobresalen en la línea del bajo.

Sugiero uniformar la sonoridad de las baquetas de tal manera que las tres más graves acompañen la de la voz superior. Ello implica separar la sonoridad de las dos baquetas que se sostienen en la mano derecha. De ésta forma habrá más cercanía de las voces mencionadas con las baquetas de la mano izquierda, logrando mayor precisión en la ejecución y dominio de la variación.

Es recomendable aprovechar los acelerandos y desacelerandos naturales producidos por el valor de las figuras, lo cuales desembocan en figuras acentuadas que deben aprovecharse para producir diferentes sensaciones de potencia, rebote, eco y tensión/relajación.

Ejemplo de estos lugares son el compás 138 y 139:



Ilustración 30. Kahn Variations. (c.138-139).

El balance y equilibrio en los diferentes componentes de la pieza y la manera en que el ejecutante se apropie de ellos, repercutirá sustancialmente, en la fluidez de la interpretación y estricto dominio del tempo general de la pieza.

Sin particularizar en aceleraciones rítmicas que son suficientemente evidentes en la partitura, para el transcurso de ésta variación es recomendable inclinarse en un mayor porcentaje a la ejecución precisa del ritmo y restarle al componente emotivo de la interpretación para no "rubatear" libremente sobre el valor rítmico de las notas.

### Variación VI

Esta variación está caracterizada por las aliteraciones mencionadas en la sección encargada a analizarla. Para su correcta interpretación, es conveniente apropiarse del nuevo tempo a partir del compás 160 y de ésta manera conseguir con los tresillos de negra, la nueva negra=104, que se propone en la nueva variación.

Compases 160-164:

The image shows a musical score for Kahn Variations, measures 160-164. The score is in 3/4 time and features a complex rhythmic pattern with triplets and slurs. The dynamics range from *mf* to *pp*. The score is divided into two systems, with the second system labeled "Variation VI".

Ilustración 31. Kahn Variations. (c.160-164).

El agarre de las cuatro baquetas a partir de este punto, deberá ser más ligero y liviano. Dicha postura debe ser también perceptible en la ejecución. Las baquetas deben juntarse un poco entre sí para permitir sobresaltar el contrapunto de la nueva variación después de ejecutar notas bastante separadas en los apartes anteriores.

Los cambios de perspectiva en una aliteración –haciendo referencia al concepto que toma Viñao de la poesía- se pueden percibir cuando una frase está dispuesta de diversas formas, estas frases podrán ser mejor interpretadas, buscando un contraste exagerado en la dinámica entre las notas con tenuto que además representan las notas centrales del tema inicial.

Compases 165-168:



Ilustración 32. Kahn Variations. (c.165-168).

Una forma más fructífera de abordar ésta variación podría consistir en dividirla en cuatro partes:

La primera va desde el compás 164 hasta el compás 173. Aquí es importante contrastar el acento sobre la primera nota del compás siguiente (174) con los tenutos de las notas anteriores. Compás 173-174:



Ilustración 33. Kahn Variations. (c.173-174).

La segunda sección va desde el compás 174 hasta el próximo acento en el compás 184, el cual debe ser percutido fuerte para definir de manera periódica las dos primeras partes de la variación.

Compases 184-185:



## Variación VII

En esta variación es de vital importancia que todas las notas que no estén acentuadas y que se repiten en ambas manos, sean tocadas en una dinámica contrastante con la de la nota acentuada, simulando un efecto de eco.

Interpretar estrictamente los acentos de ésta variación en particular, redundará efectivamente en la intención de desplazamiento progresiva de la resonancia de las notas pretendida por el compositor.

Como se había mencionado anteriormente, el agarre de las cuatro baquetas, deberá ser lo más ligero y liviano posible. De igual manera es aconsejable una lectura y montaje lineal u horizontal de la variación, a pesar de que a partir del compás 221 el compositor indique que desde allí las dos voces están escritas como ritmo resultante de un amplio contrapunto entre las voces.

Baqueteos -término utilizado para describir con que baqueta se debe interpretar cierta nota- como el del saltillo en fusas del final del compás 215 en la mano izquierda y principio del 216 en la mano derecha, pueden ser logrados al tener en cuenta la tensión y relajación necesaria para percutir dichas figuras. Compases 215-216:



Ilustración 37. Kahn Variations. (c.215-216).

Con un solo movimiento y teniendo como eje central el acento que allí hay sobre la nota Fa, su ejecución podrán tener un mejor desenlace. Igualmente, el tema deberá emerger por si solo con la ayuda de la correcta ejecución de los acentos.

A partir del compás 227 hasta el 234 es necesario apoyarse en la figura de la semicorchea como hilo conductor de toda la variación, lo que permitirá abordar de una manera clara el movimiento y el paso entre los distintos compases.

Ello implica pasar de un 4/4 a un 12/16 o incluso de un 3/4 a un 15/16, sin tocar con acento todas las semicorcheas, las cuales deben estar claramente situados en el “mapa” mental que el ejecutante tiene de la estructura de la variación, para poder dar el efecto de eco consistentemente.

Compases 227-234:

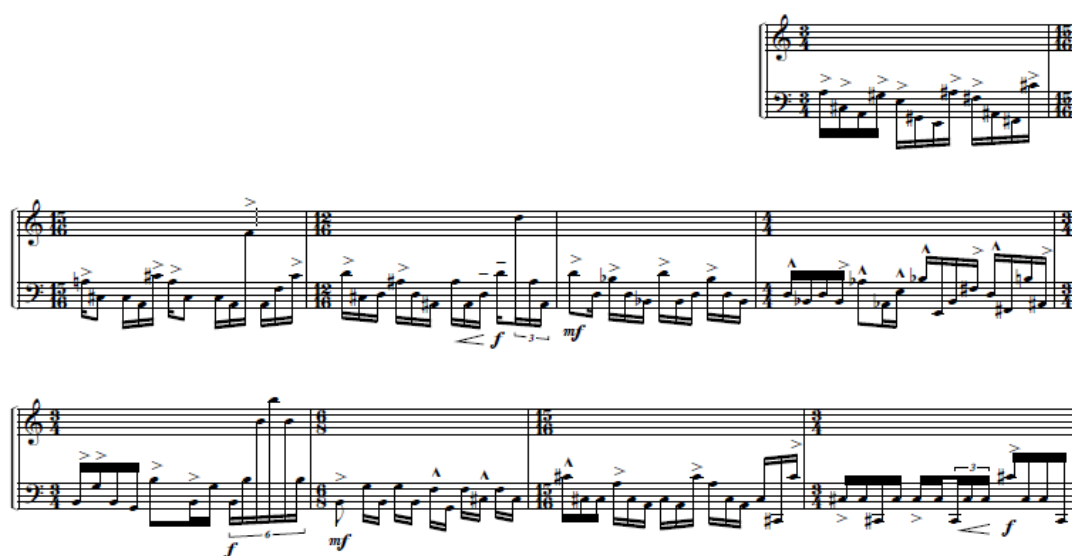


Ilustración 38. Kahn Variations. (c.227-234).

### Variación VIII

Los últimos cuatro compases de la variación VII servirán como punto de reencuentro con el tempo inicial y de manera contundente, permitirá la entrada a la variación VIII.

Todo el material antes abordado, ecos, rebotes, canon, cambios de velocidad, acelerandos y desacelerandos, entre otros están presentes en esta sección de la obra.

En general y a pesar de que en la partitura original el compositor indica ciertos lugares en los que está escrito el ritmo resultante de alguna poliritmia o polifonía, el autor de este trabajo recomienda tener una imagen mental de la obra de forma lineal u horizontal, abogando por el estricto control del tempo y la fluidez del movimiento rítmico.

Extractos como el siguiente, los cuales tienen una acentuación natural debido a su textura, permiten una fácil ejecución sin necesidad de exagerar esa misma

condición. El correcto manejo de la polifonía sugerida por las notas superpuestas de a dos en el tercer tiempo del primer compás, por ejemplo, sirven para sugerir auditivamente de manera clara una textura donde la polifonía se define ante el oyente en la clara audición de notas iguales en registros diferentes.

Compases 296-298:



Ilustración 39. Kahn Variations. (c.296-298).

Para incrementar la tensión y sensación de coda o finale, el compositor escribe en el compás 316 un “intenso-marcato”. Lo que da pie a posibilitar un golpe más potente y con mayor altura de las baquetas, para percutir y aprovechar el espacio entre acordes y notas dentro de cada compás para dicho movimiento. Compases 316-318:



Ilustración 40. Kahn Variations. (c.316-318).

Adicionalmente, el indicativo de “como una danza folclórica” en el compás 331, proporciona una idea clara de la sensación rítmica antes sugerida. Compases 331-333:



Ilustración 41. Kahn Variations. (c.331-333).

En América Latina los ritmos ternarios son bastante comunes y bastante similares entre los países que la integran. Es recomendable escuchar desde una chacarera hasta un bambuco y dejarse permeabilizar por su ritmo “cadencioso”, controlado y que incita a la danza. Lo cual, por consiguiente, podría también asociarse con los ecos constantes, rebotes y demás términos descriptivos propuestos por el compositor durante esta sección y durante todo el transcurso de la pieza.

Para resumir lo dicho anteriormente es importante recordar que la escritura de las figuras rítmicas y el correcto seguimiento de un pulso uniforme producen ya una idea bastante satisfactoria de una interpretación correcta. A ello deben sumarse los elementos anteriormente mencionados por otros percusionistas, así como por el autor del trabajo. Con esto quiere decirse que no se pretende concluir aquí un trabajo diciendo cuales es la manera correcta de interpretar la obra, más bien la conclusión la deduce el propio lector que tras tener en cuenta todo lo aquí mencionado tendrá suficiente material en sus manos para formarse un criterio de interpretación propio.

#### **4. Conclusión**

"Khan Variations" del compositor Alejandro Viñao (1951) es en la actualidad una de las obras solistas para marimba de mayor reconocimiento tanto en conservatorios como en concursos del mundo académico mundial. El presente trabajo nace del interés por divulgar la experiencia adquirida como parte de mi formación como magíster en música. Dicha experiencia desembocó en la necesidad de apoyar una interpretación musical con producción escrita que genere a la vez un enriquecimiento de la discusión y producción académica de la percusión nacional.

La razón por la cual se pretende sugerir notas para la interpretación de la obra en cuestión atiende a que la interpretación musical como ejercicio de lectura posee dos fases bien determinadas, una donde se decodifican los signos musicales y otra donde se les imprimen cualidades subjetivas que dependen de la visión personal del músico que las ejecuta. Teniendo en cuenta estos dos factores se decidió redactar unas sugerencias interpretativas que permitan abarcar la obra desde ambos aspectos.

La obra está construida sobre la estructura de tema con variaciones, forma musical que a pesar de su antigüedad, sirve al autor para realizar variaciones sucesivas de un tema principal donde explora las inquietudes compositivas que caracterizan su estilo. En él confluyen influencias musicales de músicas vernáculas así como de músicos como Gyorgy Ligeti y Conlon Nancarrow, dando origen a un estilo caracterizado por intrincadas estructuras rítmicas que en su encadenamiento crean sensaciones a gran escala de disolución de la sensación de pulso y métrica.

"Kahn Variations" se inspira en un canto de adoración tradicional de los súfi de Pakistán cuyo tema se enuncia con bastante similaridad con la manera en que las músicas no occidentales disuelven los elementos musicales que le interesan trabajar al autor de la obra a través de la escritura rítmica occidental.

El tema de la obra proviene textualmente de una melodía de tipo oriental, que transcurre a través de toda la obra, encadenando ocho variaciones que se suceden sin pausa. A continuación se describen los aspectos musicales más evidente de cada variación:

- La primera variación modifica los valores rítmicos del inicio el final del tema.
- La segunda variación se caracteriza por la presentación de un ostinato que acompaña mutaciones del tema dadas por repeticiones que simulan un “eco”
- La tercera variación basa su interés en la independización de las líneas melódicas de ambas manos, generando una sensación de estar siendo interpretada por dos músicos diferentes y no por un único interprete.
- La cuarta variación consiste en un punto central donde se recuerda el tema y se genera nueva sensación de movimiento basada en la superposición de ritmos no proporcionales
- La quinta variación se basa en la generación de una sensación de aceleración y desaceleración lograda a través de igualaciones de los valores rítmicos en diferente métrica que genera la sensación de rallentando.
- La sexta variación se basa en la generación auditiva de un efecto de isorritmia, el cual busca dar la impresión de escuchar la misma frase musical repetida siempre desde una perspectiva diferente, logrando que el desenvolvimiento del tema no pueda ser predicho.
- La séptima y última variación basada en la repetición sucesiva de alturas musicales desplazadas, genera la impresión de estar oyendo un canon originado en la resonancia de notas especialmente acentuadas que imitan el “delay” de los instrumentos electroacústicos.

- La octava y última variación consiste en una recapitulación (incluido el tema) de los elementos musicales que se variaron en las secciones anteriores para concluir tras una coda que se desarrolla de manera más libre.

Desde su composición en el año 2001, se han realizado seis versiones discográficas de la obra acompañadas en su proceso de grabación y producción por el aval de su autor. Sus autores, percussionistas de reconocida trayectoria mundial destacan de ella elementos como: 1) la lectura precisa de los valores rítmicos como de los signos que las acompañan (puntillos, acentos, tenutos, ligaduras, dinámicas etc), 2) generar en la ejecución una sensación uniforme del pulso total de la obra, 3) lograr similaridad tímbrica del sonido de la marimba con sonidos de origen electroacústicos, 4) la utilización del potencial dinámico como aglomerador de toda la pieza, así como evitar sonar demasiado lírico y acompañarse en la ejecución de movimientos físicos suaves.

La escritura de las figuras rítmicas y el correcto seguimiento de un pulso uniforme producen ya una idea bastante satisfactoria de la pieza. Trayendo de nuevo a colación lo descrito anteriormente es importante recordar a grandes rasgos las siguientes sugerencias:

- Abarcar el tema con seguridad interpretándolo con baquetas que produzcan un timbre seco pero amplio, medir exactamente los valores de semicorchea de tresillo en la primera variación,
- En la segunda variación interpretar con firmeza los tiempos fuertes que preceden a las semicorcheas de tresillo.
- En la tercera variación destacar el ostinato de la mano izquierda sin que se interfiera en la exacta medición de los valores interpretados por la mano derecha

- En la cuarta variación tener en cuenta resaltar de nuevo la enunciación textual del tema y tener cuidado con la interpretación de los cambios de velocidad.
- En la quinta variación es clave interpretar exactamente las figuras irregulares especialmente el quintillo y evitar rubatear en las igualaciones rítmicas.
- En la sexta variación es imperativo apropiar el nuevo valor de la negra= 104, igualmente sujetar las baquetas con un agarre un poco más liviano y lograr contrastes dinámicos en las notas con tenuto.
- La séptima variación necesita de especial cuidado en la interpretación de las notas acentuadas, con el objetivo de producir una resonancia suficiente. Además no olvidar anticipar mentalmente los cambios de métrica para anticipar la duración de los valores rítmicos.
- La octava variación es clave anticipar la medición de los valores rítmicos con el objetivo de sugerir la polifonía generada por la repetición de mismas notas en registros diferentes. De igual manera acentuar con énfasis la indicación de dinámica del compás 316 para desde allí conducirse linealmente a la coda y disminuir la altura del golpe hasta el final de la obra.

De nuevo resaltando el grado de subjetividad que implica redactar y sustentar lo dicho anteriormente, es importante agregar que la lectura de las sugerencias anteriores se complementan con la visión personal del lector quien tras tener en cuenta todo lo aquí mencionado tendrá suficiente material en sus manos para formarse un criterio de interpretación propio.

Estas líneas no constituyen más que un testimonio personal que se comparte con la esperanza de contribuir al diálogo entre percusionistas, creando lazos a través de la divulgación sobre experiencias de interpretación musical.

## 5. Bibliografía

Ali Kahn (s.f.). *Oxford Music Online*. Consultado el 3 de Junio de 2014, de [http://www.grovemusic.com/Ali\\_Khan%](http://www.grovemusic.com/Ali_Khan%20)

Burgett, G. (2012) Khan Variations. En *Boomslang: New Music for Marimba* [CD]. EE-U: Blue Griffin.

Coley, M. (2010) Khan Variations. En *Circularity* [CD]. EE-UU: AMG Records.

Khan Variations. (s.f.) [Vídeo]. Disponible en [http://www.youtube.com/results?search\\_query=khan+variations+marimba+alejand+vi%C3%B1ao&search\\_sort=video\\_view\\_count](http://www.youtube.com/results?search_query=khan+variations+marimba+alejand+vi%C3%B1ao&search_sort=video_view_count)

Khan Variations (s.f.). En *Wikipedia*. Consultado el 15 de Mayo de 2014, de [http://en.wikipedia.org/wiki/Khan\\_Variations](http://en.wikipedia.org/wiki/Khan_Variations)

Latanzzi, F. (2013). Khan Variations. En *Figures in a Landscape* [CD].Italia: DAD Records.

Roberts, J. F. (2010) *The khan variations for solo marimba by alejandro viñao: Musical analysis and performance practice*. (Tesis doctoral de maestría no publicada) Universidad de North Texas.

Ruiz Zuluaga, A. (2014) Khan Variations. En *La Marimba de los compositores Colombianos y de América Latina, Vol. 2*. [CD]. Medellín, Colombia: ARZ Producciones.

Ruiz, A. (s.f.) Consultado el 27 de Mayo de 2014. De <http://www.alejandroruiz.co>

Orlandini R. L. (2012) La interpretación musical. *Revista Musical Chilena*, 66 (218) 1-4. De: <http://dx.doi.org/10.4067/S0716-27902012000200006> (Consultado el 23 de Mayo de 2014)

Ornament (s.f.). En *Wikipedia*. Consultado el 7 de Junio de 2014, de [http://en.wikipedia.org/wiki/Ornament\\_\(music\)#Appoggiatura](http://en.wikipedia.org/wiki/Ornament_(music)#Appoggiatura)

Qawaali (s.f.). En:

<http://www.ethnomusic.ucla.edu/ensembles/worldmusic/neareast/Modes.htm>  
(Consultado el 23 de Mayo de 2014)

Sadie, S. E. (1980). *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. London: Macmillan.

Stoyanov, S. (2008). Khan Variations. En *Percussive Counterpoint* [CD].

EE-UU: CAG Records.

Van Geem, J. (2013) Khan Variations. En *Jack Van Geem: Work in Wood* [CD].

EE-UU: Laurel Records.

Vinasco Guzmán, J. A. Una perspectiva semiótica de la interpretación musical". *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas*, 7 (1), 11-38, 2012.

Viñao, A. *Khan Variations* [Música impresa]: para marimba. Londres: VINAO.COM. 2001. 1 partitura, 24 p ; 32 cm.

Viñao, A. (s.f.) *Percussion Works*. Consultado el 27 de Mayo de 2014. De <http://www.vinao.com>

Viñao, Alejandro, compositor. Entrevista por el autor, Mayo de 2013, Londres.