



GENERALITAT  
VALENCIANA

iseaCV

# Análisis y propuesta de estudio de la obra *Pop & Mom* de Nicolas Martynciow

## Trabajo fin de grado

Alumno: Carlos Mira Tomás  
DNI: 46084540S  
Director del TFG: José Francisco Crespo Puig

Grado Superior de Música  
Curso académico  
2022 – 2023





## **RESUMEN**

En el presente trabajo, hemos realizado un estudio dedicado a mejorar la propia interpretación y la interpretación de futuros intérpretes de la obra *Pop & Mom* del compositor Nicolas Martynciow. Para realizar este trabajo, ha sido necesario investigar el contexto de la obra, así como al propio compositor de la misma. Además, al integrar percusión corporal en una obra de caja como elemento importante, hemos estudiado su evolución en cuanto a notación y finalidad. Para ayudar a futuros intérpretes que quieran interpretar la obra, también hemos realizado una propuesta interpretativa propia que puede inspirar o complementar la idea interpretativa de otros intérpretes. Por último, hemos realizado un método de ejercicios que pueden ayudar a estos intérpretes a automatizar pasajes y ritmos de la obra.

### **Palabras clave**

Martynciow, caja, percusión, percusión corporal, *Pop & Mom*, interpretación, estudio.

### ***ABSTRACT***

In this project, we have carried out a study dedicated to improving our own interpretation and the interpretation of future performers of the piece *Pop & Mom* by Nicolas Martynciow. To carry out this work, it has been necessary to investigate the context of the piece, as well as the composer. In addition, as the composer integrate body percussion into a snare drum piece as an important element, we have studied its evolution in terms of notation and purpose. To help future performers who want to interpret the work, we have also made our own interpretative proposal that can inspire or complement the interpretative ideas of other performers. Finally, we have developed a method of exercises that can help these performers to automate passages and rhythms of the work.

### ***Keywords:***

Martynciow, snare drum, percussion, body percussion, *Pop & Mom*, interpretation, study.

## AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, me gustaría agradecer a mis padres y a mi hermano por todo el apoyo y cariño incondicional con el que me han animado a estudiar y a hacer siempre lo que me hace feliz. Gracias también por aguantar la banda sonora que ha habido en casa estos cuatro años, que se que no ha sido cosa fácil. Pero sobre todo, no me cansaré nunca de daros las gracias por enseñarme y acompañarme en el camino que me ha hecho ser quien soy ahora, sin vosotros nada de esto hubiera sido posible.

Otra gran parte de que estos cuatro años hayan sido una etapa de crecimiento musical, profesional y personal, han sido mis profesores de percusión Joan García, Paco Sanchís, Jorge Pérez, Jordi Simó y José Francisco Crespo, a quienes siempre guardaré en mi corazón. También me gustaría mencionar a mi profesor en mis estudios profesionales Paco Cherro, quien me hizo amar la música, y por eso siempre le estaré eternamente agradecido.

Estos cuatro años no han sido nada fáciles, pero por suerte siempre he estado rodeado de grandísimos amigos y compañeros que me han ayudado y apoyado constantemente. Por una parte, quería agradecer a toda el aula de percusión, los que ya se fueron y los nuevos que entran, por hacer que sigamos siendo una gran piña. En especial me gustaría agradecer a mi gran amigo Imanol por haberme acompañado en esta aventura, entramos juntos y nos vamos juntos, con tantas experiencias, anécdotas y música; solo espero que pase lo que pase no dejemos nunca de hacer música juntos. Por otro lado, quería agradecer a mis amigos y compañeros del CJDB, en especial a mi amigo Gonzalo por ayudarme en la grabación del trabajo. Y por último, pero no menos importante, me siento un afortunado de poder contar con el apoyo y cariño constante de 10 personas a las que ya considero como mi familia, los Karkomas, simplemente gracias.

## ÍNDICE

1	INTRODUCCIÓN.....	1
1.1	Objeto de estudio y justificación .....	1
1.2	Estado de la cuestión.....	2
1.3	Objetivos.....	3
1.4	Metodología y estructura .....	3
1.5	Dificultades y facilidades.....	4
2	CONTEXTUALIZACIÓN Y ANÁLISIS DE LA OBRA POP & MOM DE NICOLAS MARTYNCIOW.....	6
2.1	Biografía del autor: Nicolas Martynciow .....	6
2.2	Introducción de la percusión corporal y la voz en el repertorio para percusión.....	7
2.3	Contextualización de la obra.....	14
2.4	Análisis de la obra.....	14
	2.4.1. Análisis formal y motivico .....	15
	2.4.2. Análisis sonoro .....	17
	2.4.3. Análisis dinámico .....	25
3	PROPUESTA INTERPRETATIVA Y DE ESTUDIO.....	26
3.1	Propuesta interpretativa .....	26
3.2	Método de ejercicios .....	29
4	CONCLUSIONES.....	31
	BIBLIOGRAFÍA .....	32
	ÍNDICE DE TABLAS E ILUSTRACIONES.....	33
	APÉNDICE DOCUMENTAL 1 .....	34
	APÉNDICE DOCUMENTAL 2 .....	48
	APÉNDICE DOCUMENTAL 3 .....	50



# **1 INTRODUCCIÓN**

## **1.1 Objeto de estudio y justificación**

La percusión, desde hace medio siglo, ha evolucionado de forma exponencial, y este desarrollo, actualmente sigue muy vivo. Son muchos, y cada vez más, los compositores que componen piezas para percusión solista, o donde la percusión es un elemento realmente importante. Por eso pensamos que las investigaciones que se realizan con respecto a la percusión siempre deben de aportar algo nuevo, para seguir progresando.

En el proceso de elección de las obras para interpretar este curso, en la lista de obras del concurso Percussive Arts Society de Italia<sup>1</sup>, descubrimos la obra Pop & Mom de Nicolas Martynciow. Desde el primer momento fue una obra que nos encantó, tanto a nivel sonoro como a nivel interpretativo, ya que tiene elementos que la hace diferente al tipo de piezas que se suelen escribir para caja, muy similar a la obra Tchik<sup>2</sup> del mismo compositor, pero añadiendo todavía más recursos y sonoridades, algo que nos fascinó.

Desde un principio teníamos claro que el presente trabajo debía de aportar algo al resto de intérpretes percusionistas y compositores que quieran componer para percusión. Por ello, como no hemos sido capaces de encontrar todavía ningún trabajo sobre esta obra en concreto, realizar una investigación acerca de esta obra nos parecía muy interesante. Debido a que el trabajo debía de tener una finalidad performativa, nos costó bastante pensar el enfoque del trabajo para que no fuera una simple investigación sobre una obra. Pero al final, al elegir una obra de composición tan reciente, cualquier enfoque ayudará en mayor o menor medida a futuros intérpretes a que el estudio e interpretación de la obra sea más sencillo.

Además, cuando se nos ocurrió ayudar a los futuros intérpretes que quisieran tocar esta pieza, pensamos que realizar un método de ejercicios podría ser una buena idea. Estos ejercicios están enfocados en ayudar al intérprete a perfeccionar los pasajes más complejos, y en ayudar a desarrollar la independencia necesaria que requiere la pieza, lo que puede emplearse para antes y durante el estudio de la misma.

---

<sup>1</sup> Percussive Arts Society de Italia: Concurso internacional de percusión

<sup>2</sup>Tchik: Obra de Nicolas Martynciow compuesta en 2003

## 1.2 Estado de la cuestión

Tal y como venimos hablando en la justificación, la percusión es la familia instrumental que más cambios y evoluciones ha sufrido en el transcurso del siglo XX, evolución que comenzó a realizarse en la primera mitad de siglo pero que alcanzará una mayor velocidad de desarrollo durante su segunda mitad, viendo ampliada su repercusión compositiva e interpretativa de manera exponencial.

Al realizar una investigación basándonos en trabajos escritos y documentos, podemos encontrar algunos verdaderamente interesantes para nuestro trabajo.

Para comenzar a investigar sobre el autor de la obra, buscamos un poco sobre su vida y obra en su propia página web, donde tiene mucha información. Aunque complementamos esta información con investigaciones previas similares a esta sobre otras obras del mismo autor, como puede ser el trabajo de Joe Moscheck en 2021 que investiga sobre su obra *Impressions Pour Caisse Claire*<sup>3</sup>, o el trabajo de Adrià Ribes en 2022 en el que investigó sobre la obra *Tchik*, también de Martyniciow.

Para ayudarnos a entender cómo ha evolucionado la percusión corporal a lo largo de la historia, hemos utilizado diferentes trabajos. Entre ellos podemos encontrar el primer capítulo «El uso de la percusión corporal en las músicas urbanas» del trabajo *Innovación y modelos de enseñanza-aprendizaje en la educación superior* de Guerrero Romera y Pedro Miralles, donde se ve claramente la influencia de la percusión corporal a lo largo de la historia, y en la actualidad dentro de la música urbana. Otro trabajo que empleamos en nuestra búsqueda es el realizado en 1999 por Zimmerman *Die Welt der Körperpercussion*, donde se puede apreciar claramente la evolución de la misma hacia una función mucho más pedagógica. Además, esta idea la podemos fundamentar gracias a los trabajos *Musica dal corpo: percorsi didattici con il body percussion* de Ciro, & Conrado, y al capítulo 74 «La percusión corporal: Del escenario al aula» de *El devenir de las civilizaciones: Interacciones entre el entorno humano, natural y cultural* de Sandra Olivero.

---

<sup>3</sup> Impressions Pour Caisse Claire: Obra de Nicolas Martyniciow compuesta en 1999



Las siguientes partes del trabajo no han requerido de una búsqueda de información externa a la propia obra. Ya que tanto el análisis de la obra como la propuesta de estudio, han sido desarrolladas a raíz de nuestra experiencia estudiando e interpretando la obra.

### **1.3 Objetivos**

Objetivo principal:

- Interpretar y ejecutar la obra *Pop & Mom* de Nicolas Martynciow de manera excelente, tanto a nivel interpretativo como a nivel estético, a través de un estudio detallado de la obra y de un análisis de la misma.

Objetivos específicos:

- Realizar un análisis formal de la obra *Pop & Mom* de Nicolas Martynciow.
- Estudiar al compositor Nicolas Martynciow y el contexto de su obra *Pop & Mom*.
- Investigar sobre la introducción de la percusión corporal y la voz como instrumento en el repertorio de la percusión.
- Realizar una propuesta interpretativa de la obra *Pop & Mom* de Nicolas Martynciow.
- Diseñar ejercicios específicos para facilitar el estudio y mejorar la interpretación de la obra *Pop & Mom* de Nicolas Martynciow.

### **1.4 Metodología y estructura**

En este trabajo detallaremos un estudio en profundidad de la obra *Pop & Mom* para caja, voz y percusión corporal de Nicolas Martynciow a través de una mixtura de metodologías.

En primer lugar, emplearemos una metodología cualitativa que nos permitirá extraer conclusiones y encontrar información a través de la propia práctica instrumental de la obra. A través del estudio de la obra, obtendremos información que nos ayudará posteriormente a realizar la propuesta de estudio de la obra y a diseñar los ejercicios específicos mencionados en los objetivos.

Seguidamente, para lograr los objetivos relacionados con el contexto teórico ha sido necesario realizar una investigación sobre el compositor Nicolas Martynciow, su biografía

y su trabajo compositivo. Además, también hemos realizado un trabajo de investigación sobre las formas en las que se ha ido adentrando en el mundo de la percusión la voz y la percusión corporal. Para ello, hemos empleado un método deductivo en el que hemos ido extrayendo la información específica que necesitábamos de la información general que hemos encontrado en los documentos citados en la bibliografía.

En el trabajo también encontraremos un análisis formal de *Pop & Mom*, con la finalidad de lograr una mayor comprensión de la pieza y obtener una mejor calidad en la interpretación de esta.

Además, emplearemos un método inductivo para realizar los ejercicios para la propuesta de estudio, ya que partiremos de ejercicios específicos que nos ayudarán a hacer una mejor interpretación general. Estos ejercicios serán grabados en vídeo para ejemplificar a futuros intérpretes que quieran usarlos cómo se tienen que realizar. Cabe resaltar que realizar la grabación ha sido de gran utilidad para mejorar la interpretación, ya que hemos podido observar cómo se oye y cómo se ve desde fuera. Esto es debido a que las sensaciones que se tienen cuando se interpreta no son completamente fiables, y no podemos darnos cuenta de todos los detalles de la misma forma.

Con respecto a la normativa para la citación en este trabajo, como aparece en el manual, se utilizará el estilo APA para el formato autor-fecha y la norma ISO 690 para el formato bibliográfico.

## **1.5 Dificultades y facilidades**

A la hora de hacer este trabajo, se plantearon distintas dificultades que afortunadamente hemos sabido solventar.

Primero, una vez sabíamos cómo iba a ser nuestro trabajo y sobre qué obra iba a ir, no resultó complicado conseguir la partitura de la pieza, ya que en cualquier tienda digital se puede encontrar con relativa facilidad. Y además su precio no es excesivo, lo que la hace muy sencilla de conseguir.

Después, tuvimos que determinar qué material necesitábamos para poder interpretar la obra, y por suerte, es una obra que no requiere de excesivo material. Únicamente necesitamos una caja, baquetas de caja y escobillas<sup>4</sup>, materiales que ya teníamos antes de decidir la obra, por lo que no fue necesario comprar ningún material adicional.

En cuanto al estudio de la obra, se trata de una pieza de una dificultad muy elevada que requiere un nivel de coordinación entre voz, manos y pies muy trabajada. Y es en este punto en el que encontramos más dificultades, porque nunca habíamos trabajado la independencia de forma tan precisa.

Para hacer los ejercicios del método y la posterior grabación, nos hemos encontrado con distintas dificultades. Para comenzar, ha sido de las primeras veces que hemos empleado un programa de composición como es el caso de “Sibelius”<sup>5</sup>, lo que ha hecho que fuera un trabajo complicado, ya que hemos tenido que aprender a hacer muchas cosas desde cero. Y en cuanto a la grabación de estos ejercicios, hemos tenido la suerte de contar con la ayuda de un amigo que me ayudó de forma totalmente desinteresada, quien sabe cómo realizar bien este tipo de grabaciones y que disponía de todo el material necesario.

Por último, pese a que la obra es muy reciente, nos ha sido posible contar con varios documentos oficiales y publicados, como tesis, manuales y trabajos de la misma naturaleza que el presente trabajo, así como artículos y webs de referencia que han servido de apoyo documental a este trabajo. No son específicamente sobre esta obra, pero su contenido nos sirve para estudiar y comprender distintos aspectos de la misma.

---

<sup>4</sup> Escobillas: Conjunto de alambres muy finos unidos entre sí por un mango de goma o de madera

<sup>5</sup> Sibelius: Programa de composición y edición musical

## **2 CONTEXTUALIZACIÓN Y ANÁLISIS DE LA OBRA POP & MOM DE NICOLAS MARTYNCIOW.**

### **2.1 Biografía del autor: Nicolas Martynciow**

Nicolas Martynciow es un percusionista francés nacido en 1964. Nació y se crió en Saint-Étienne, en el centro-este de Francia. Martynciow empezó a tomar clases de piano a una edad temprana, pero su amor por la música floreció cuando comenzó a tomar clases de percusión a la edad de catorce años. (Moscheck, 2021)

Comenzó sus estudios formales en el Conservatorio Massenet – Ville de Saint-Étienne, donde estudió con los profesores Claude Giot y Philippe Boisson. Después de acabar sus estudios en Saint-Étienne en 1985, estudió con Francis Brana en el Conservatorio de Créteil, a las afueras de París, quien preparó a Martynciow para su admisión en el Conservatorio de París en 1987. Ya en el conservatorio de París, Martynciow estudió tanto percusión como música de cámara, y sus principales instructores fueron los reconocidos percusionistas franceses Jacques Delécluse<sup>6</sup> y Michel Cals. (Scimecca, 2015)

Martynciow se convirtió en miembro de la Orquesta de París en 1995, dirigida entonces por Semyon Bychkov<sup>7</sup>. Con este conjunto, ha tenido la oportunidad de actuar bajo la dirección de importantes directores como Pierre Boulez, Sir Georg Solti, Paavo Järvi, Christoph von Dohnányi, Carlo Maria Giulini, Lorin Maazel y Daniel Harding. También actúa regularmente como músico de cámara con el Ensemble Carpe Diem, adONF<sup>8</sup> y SirbaOctet. (Martynciow, s. f.)

Martynciow como profesor, ha ocupado diferentes puestos en varios conservatorios de Francia, incluyendo el Conservatorio del 10º distrito de París, el Conservatorio de Créteil y el Conservatorio de Le Mans. A nivel superior, estuvo de profesor de percusión orquestal en el Conservatorio de París entre 2012-2018, y actualmente imparte clases magistrales en

---

<sup>6</sup> Jacques Delécluse: Percusionista y compositor francés de reconocido prestigio.

<sup>7</sup> Semyon Bychkov: Director de orquesta ruso. En la actualidad, y desde 2018, es el director de la Orquesta Filarmónica Checa.

<sup>8</sup> AdONF: Colectivo con percusionistas de la Orquesta Nacional de Francia.

el Centro de Educación Superior Burdeos-Aquitania. También tiene demanda como profesor de clases magistrales en todo el mundo.(Moscheck, 2021)

Martynciow comenzó a componer mientras enseñaba en el Conservatorio de Le Mans, a principios de la década de 1990. Su faceta compositiva nació de la necesidad de proporcionar a sus estudiantes del conservatorio un repertorio adecuado. Su primera composición fue un cuarteto de percusión titulado *Sweet Swaff* (publicado en 1993 por Alforce Production) escrito para sus alumnos más avanzados del Conservatorio de Le Mans. Martynciow también escribió un libro de método de caja de batería titulado *Tac Tic*<sup>9</sup> para percusionistas principiantes alrededor de esta época. *Tac Tic* se describe como un estudio progresivo de ritmos y *stickings*<sup>10</sup> que ofrece «dispositivos mnemotécnicos fáciles que ayudan a los estudiantes a memorizar nuevos patrones y a desarrollar coordinación, técnica y creatividad.» (Moscheck, 2021) Actualmente, sus obras más conocidas son *Tchik e Impressions Pour Caisse Claire*. *Pop & Mom* es una de sus composiciones más recientes, ya que fue compuesta y publicada en 2019. Su estilo recuerda a la obra *Tchik*, que ya incorporaba la voz en una obra para caja, aunque en este caso añade también fragmentos de percusión corporal.

## **2.2 Introducción de la percusión corporal y la voz en el repertorio para percusión**

La percusión corporal y la voz, pueden ser determinadas como el principio de la música, ya que las primeras manifestaciones musicales de la historia vienen marcadas por esta forma de generar sonidos. La percusión corporal es una forma de expresión y comunicación presente en muchas culturas. Esta utilización del cuerpo en el espacio, en el tiempo y con determinadas energías va impregnándose en la sociedad, apareciendo en ámbitos como las artes escénicas, la salud, la ciencia, la educación, la comunicación.(Olivero, 2021)

La percusión corporal, a lo largo de la historia ha ido evolucionando en distintos ámbitos, tanto en su uso como en su escritura. Conforme fueron surgiendo los instrumentos que conocemos actualmente, la percusión corporal dejó de emplearse en el repertorio clásico y

---

<sup>9</sup> Tic Tac: Libro de ejercicios compuesto por Nicolas Martynciow en 2004

<sup>10</sup> Stickings: Combinaciones de manos

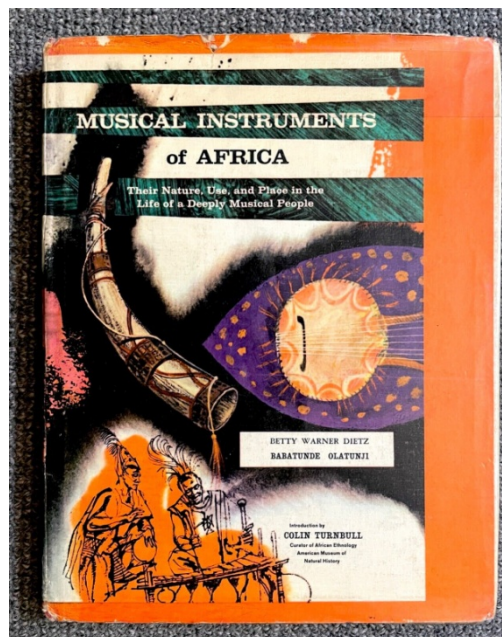
se fue sustituyendo por otros instrumentos que podían sonar más. De igual forma, la percusión corporal, desplazada del mundo interpretativo por estos instrumentos, se fue transformando poco a poco en una herramienta didáctica. Pero a partir de 1960, la percusión corporal ha tenido muchas transformaciones, y cada una de estas contribuciones presenta una manera particular de expresar este género. (Guerrero Romera & Miralles Martínez, 2018)

Por ello vamos a observar cómo ha evolucionado la percusión corporal en los últimos 60 años.

- Babatunde Olatunji (1965)

El libro de Babatunde Olatunji<sup>11</sup> y Betty Warner titulado *Musical Instruments of Africa* sorprendió en el área rítmica al dedicar su primer capítulo a la «Bodypercussion», un tema muy novedoso para ese entonces. (Guerrero Romera & Miralles Martínez, 2018)

**Ilustración 1: Portada del libro "Musical Instruments of Africa"**



(Ilustración extraída de la página web <https://www.ebay.com/itm/203942852346>, última consulta: 25/04/2023)

- Gerhard Kubik (1972)

<sup>11</sup> Babatunde Olatunji: Babatunde Olatunji fue un percusionista y educador nigeriano de bop y jazz étnico, además de un activista social.

El etnomusicólogo austriaco Gerhad Kubik publica uno de los artículos más brillantes sobre el uso del cuerpo en las culturas africanas bajo el título *Transcription of African Music from Silent Film: Theory and Methods* en el *Journal African Music* (Vol. 5). En dicha investigación, explica de manera minuciosa el uso de palmas con su anticipación y ejecución (Guerrero Romera & Miralles Martínez, 2018)

- Keith Terry (1984)

Keith Terry es uno de los primeros autores que hace una aportación personal a la percusión corporal, una grafía propia. Mediante este estilo único, permite a esta especialidad ser concebida como una disciplina propiamente dicha, permitiendo su unión a la pedagogía y al mundo interpretativo. (Guerrero Romera & Miralles Martínez, 2018)


Como se puede apreciar en la ilustración 2, la grafía que emplea Terry está basada en el pentagrama, donde se especifican las diferentes alturas de los timbres corporales en relación a las 5 líneas con un símbolo específico.

### Ilustración 2: Grafía empleada por Keith Terry

**BODY JJ** !


This body-music samba (Ex. 1) is fun, fairly easy to do, and will get your fingers and feet fired up and flexible. To hear an audio version of the body samba, check out the first cut from Terry's latest CD, *SLAMMIN All-Body Band*. Ex. 2, a trio piece, is a great way to explore ensemble playing and listening to others in a body-music context. In Part 3 of Ex. 2, right- and left-hand snaps are indicated in parentheses above the note.

Key




Snap Clap Right Left Right Left Right Left Right Left  
Chest Chest Thigh Thigh Butt Butt Foot Foot


Ex. 1



Ex. 2 Part 1



Part 2



Part 3




Ilustración extraída de la página web: <http://www.creativemusicclass.com/blog/body-percussion>,  
última consulta: 25/04/2023

- Vinko Globokar -? CORPOREL (1984)

En 1984 el compositor Vinko Globokar compone una obra dentro del marco de la música contemporánea con una visión única: emplear solo el cuerpo humano. Para ello crea una grafía precisa y única para cada sonido, además de jugar con la textura, timbre, sonoridad y sobre todo con la teatralidad e interpretación del ejecutante. (Guerrero Romera & Miralles Martínez, 2018)

### Ilustración 3: Notación de Corporel de Vinko Globokar

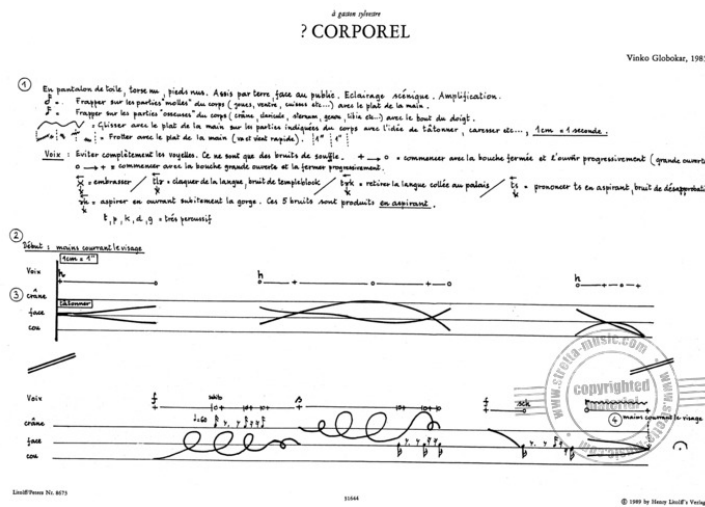





Ilustración extraída de la página web <https://www.stretta-music.com/fr/globokar-corporel-nr-297301.html>, última consulta 25/04/2023

- Reinhardt Flatischler (1990)





Flatischler aporta una visión personal a la percusión corporal inspirada en la rítmica de la India, pero en ningún momento menciona que es un método para ello. Emplea una estructura muy sistematizada que conlleva una grafía personal de muy fácil lectura y aprendizaje, como se puede apreciar en la ilustración 4. Está destinada completamente a la pedagogía, utilizando tan solo tres parámetros específicos muy simples: voz, pies y manos.



**Ilustración 4: Notación de Reinhardt Flatischler**

Beat								
Klatschen								
Silben	Ta	Ke	Ti	Na	Ta	Ke	Ti	Na
Schritte								

An Grafiken wie diesen erkennen Sie deutlich die Struktur des jeweiligen Rhythmus und sehen, auf welchen Silben Schritte oder ein Klatschen erfolgen.

Beat – Offbeat Ti								
Klatschen								
Silben	Ta	Ke	Ti	Na	Ta	Ke	Ti	Na
Schritte								






Beat – Offbeat Ti – Doubletime-Offbeat Na								
Klatschen								
Silben	Ta	Ke	Ti	Na	Ta	Ke	Ti	Na
Schritte								

Ilustración extraída del documento *Die vergessene Macht des Rhythmus* (Flatschler, R., 1984)

- Volker Schutz (1992)

El etnomusicólogo alemán Volker Schütz ofrece un panorama general de cómo es la música en África donde resalta el uso de la percusión corporal. Su libro, *Musik in Schwarzafrika* ofrece diversos ejemplos donde unifica la grafía con una sola línea rítmica, como se puede apreciar en la ilustración 5.

**Ilustración 5: Notación de Volker Schütz**

Arrangement 3  
 Musik für Body Percussion

Afrikaner sind in der Erfindung von Sounds sehr phantasievoll. Im folgenden Beispiel verwendet Meki Nzewi nur Körpersounds.  
 Alle Teilnehmer stehen im Kreis. Mit den Füßen langsame Halbe (als Puls) auf der Stelle gehen: rechts - links - rechts usw.  
 Dazu mit der 1. Zeile beginnen: Klatschen (die rechte Hand schlägt mit dem Handrücken in die Handfläche der linken); mehrfach hintereinander den 1. Takt klatschen. Nach einer Weile Wechsel von 1. und 2. Zeile. Dann 3. Zeile hinzunehmen, usw.

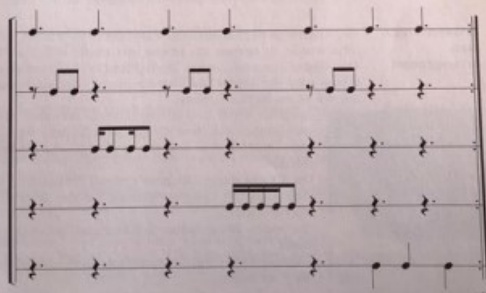
FüÙe: li - re (= Puls)

Klatschen

Hände schlagen auf Brustkorb

Hände schlagen auf Gesäß

Klatschen (in die Luft)  
 (beide H. auf Oberschenkel)



41

Ilustración extraída del documento *Musik in Schwarzafrika* (Schütz, V., (1992)



Presenta una forma de escritura muy similar a la de Keith Terry con clara influencia del Método Orff<sup>12</sup>, como se puede observar en la ilustración 8.

**Ilustración 8: Notación de Ciro Paduano**

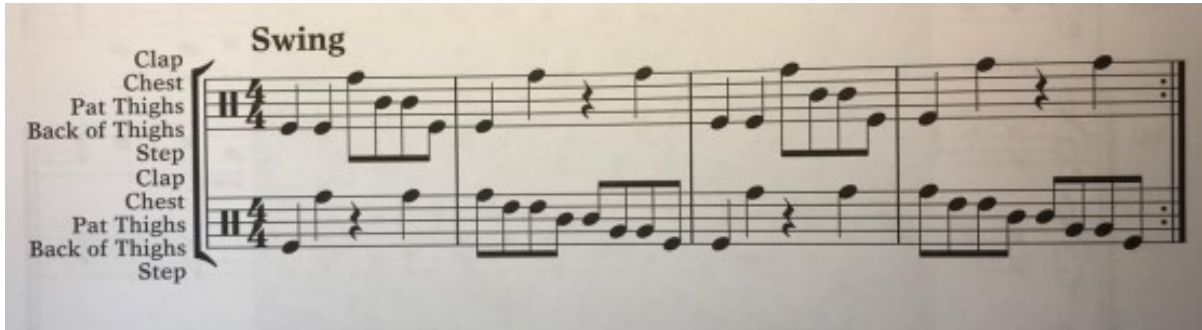


Ilustración extraída del documento: *Musica dal corpo: percorsi didattici con il body percussion* (Ciro, P., & Conrado, A., 2006).

- Nicolas Martynciow (2019)

En el caso de Martynciow, en la obra *Pop & Mom* aparece de nuevo la notación en pentagrama, como se puede observar en la ilustración 9, se trata de una notación muy similar a la de Zimmerman, que muy alejada de la notación enfocada en la didáctica, necesita conocimientos musicales previos para poder ser interpretada.

**Ilustración 9: Notación de Nicolas Martynciow**

PERCUSSION CORPORELLE / BODY PERCUSSION (Perc.)

Le jeu aux pieds est obligatoire mais le jeu sur les cuisses, le ventre ou la poitrine est une proposition, d'autres parties du corps peuvent être utilisées. | Only foot percussion is compulsory. Using thighs, abdomen or chest is only a suggestion. Other parts of the body may be used.

<p>pied droit right foot</p> <p>pointe talon tip heel</p>	<p>pied gauche left foot</p> <p>pointe talon tip heel</p>	<p>cuisse thigh</p> <p>droite gauche right left</p>	<p>ventre ou poitrine belly or chest</p> <p>droite gauche right left</p>	<p>claqué (doigts) claqué (fingers)</p> <p>clap (main) clap (hand)</p>
-------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------------	-------------------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------	--------------------------------------------------------------------------------

si pas d'indications = jeu libre  
no indications = free playing mode

Ilustración extraída de la obra *Pop & Mom* de Nicolas Martynciow (2019)

<sup>12</sup> Método Orff: Método pedagógico para la enseñanza musical que fue escrito en 1930 por Carl Orff

## 2.3 Contextualización de la obra

La obra *Pop & Mom* es un claro ejemplo de que la música nunca deja de sorprendernos, y es que cuando pensamos que ya está todo escrito para tocar en caja sin acompañamiento, aparece un compositor y revoluciona el concepto de música para caja.

Este es el caso de Martynciow, cuyas piezas para solista están llenas de formas creativas de explorar los colores de los tonos, así como los matices en las técnicas de este instrumento tradicional. Como dice Adrià Ribes en su trabajo *Influencias estilísticas de la pieza Tchik de Nicolas Martynciow*, «El compositor Martynciow es digno de elogio por crear una nueva forma de solo de caja, que tiene pocos rudimentos<sup>13</sup> tradicionales, pero que también es bastante interesante.» En este caso, Adrià hace referencia a la obra *Tchik*, que ya fue toda una revolución en su momento, pero en el caso de *Pop & Mom*, Martynciow va un paso más allá. Esto es debido a que se trata de una pieza solista de caja de estilo contemporáneo cuya ejecución requiere utilizar todas las partes de la caja, incorporando percusión corporal y la propia voz del intérprete. Además de explorar todas las partes de la caja, la obra requiere que el ejecutante use distintas partes de las baquetas, escobillas, sus dedos, uñas e incluso sus pies durante la actuación.

El nombre que adopta la pieza viene indicado por los sonidos que se emiten por parte del intérprete en una parte de la pieza, imitando el ritmo ostinato<sup>14</sup> que hace el contrabajo en la famosa obra *Bolero*<sup>15</sup> de Maurice Ravel.

## 2.4 Análisis de la obra

Para comprender bien la obra, realizaremos distintos análisis. Primero realizaremos un análisis formal y motivico para organizar la obra en secciones, después haremos un análisis sonoro para estudiar todos los recursos sonoros que utiliza el compositor, y por último un análisis dinámico.

---

<sup>13</sup> Rudimentos: Patrones básicos utilizados en el estudio de instrumentos de percusión.

<sup>14</sup> Ostinato: Motivo que se repite insistentemente durante una buena parte de una composición musical.

<sup>15</sup> *Bolero*: Obra musical creada por el compositor francés Maurice Ravel en 1928.

### **2.4.1. Análisis formal y motivico**

La obra está dividida en 5 grandes secciones, que se diferencian en tempo, carácter y sonoridad.

La sección A consta del compás 1 al 34, y se caracteriza por ser la presentación de la obra, donde expone muchos de los recursos sonoros que se emplean durante toda la obra como el uso de la percusión corporal y de la voz. A su vez, esta sección se divide en 4 subsecciones.

La subsección a1 consta del compás 1 al 9 y presenta la obra de forma enérgica y demostrando desde el principio que no se trata de una obra de caja al uso, sino que es una obra que tiene numerosos recursos tímbricos. La subsección a2 comienza con un ritmo ostinato en los pies que sirve de base para desarrollar otros ritmos por encima hasta el compás 18, donde comienza la subsección a3 añadiendo un nuevo ostinato, esta vez un ritmo con la voz imitando un *hi-hat*<sup>16</sup> que durará hasta el compás 28. Por último, en esta sección encontramos la subsección a4, que consta del compás 29 al 34, y en el que presenta el nuevo timbre de las escobillas, que no habían aparecido hasta el momento en la obra.

La sección B comienza en el compás 35 y acaba en el 55. Es el momento en el que el intérprete suelta las baquetas de ambas manos, y hace toda la sección empleando los dedos, las manos y los pies, convirtiéndose en una parte de percusión corporal casi en su totalidad.

Esta sección se divide en 2 subsecciones. La primera subsección comienza en el compás 35 y acaba en el compás 49, en esta parte se producen distintos ritmos combinando voz y percusión corporal que irán acelerando el tempo poco a poco para llegar a la sección b2. Esta sección b2 dura desde el compás 49 hasta el compás 55, y trata de una sucesión de grupos de dos fusas en las que va alternando pies y manos para conseguir diferentes timbres, siempre dentro de un ritmo agitado debido las fusas constantes.

La sección C comienza en el compás 56 y acaba en el 93, y es la sección más similar a una obra de caja solista al uso, ya que es el momento de la obra en el que el intérprete coge las dos baquetas y demuestra su capacidad técnica con el instrumento, haciendo especial

---

<sup>16</sup> Hi-hat: Es una de las piezas bases de la batería, consistente en dos platillos de mismo tamaño que se pueden hacer sonar con baquetas y un pedal.

énfasis en los diferentes timbres y sonoridades de la caja y en rudimentos como el doble golpe.

Esta sección se divide en 2 subsecciones. La subsección c1 consta del compás 56 al 68 y se caracteriza por desarrollar ritmos empleando una gran variedad de sonidos diferentes del instrumento, como es el caso de los diferentes tipos de rim shots<sup>17</sup>, el aro y las diferentes zonas de percusión del parche. En el compás 69 comienza la subsección c2, que hasta el compás 93 se centra mucho más en producir ritmos empleando únicamente el parche de la caja realizando ritmos de gran dificultad técnica.

La sección D, comienza en el compás 94 y acaba en el 181, y a su vez está dividida en 3 subsecciones. La subsección d1 consta de los compases 94 al 120, y se caracteriza por hacer diferentes ritmos sobre una base popular, como es el ostinato que hace el contrabajo en la obra *Bolero* de M. Ravel, haciendo referencias a la propia obra como la melodía silbada del compás 116.

La subsección d2 comienza en el compás 121 y se trata de una parte en la que el autor juega con los diferentes timbres de la caja en una dinámica piano, convirtiéndola en una subsección muy delicada. Por último, en el compás 164 comienza la subsección d3, es una preparación del final en la que se aumenta la densidad de notas y la dinámica progresivamente hacia el final de la sección, produciendo un falso final en el compás 181.

La última sección de la obra consta tan solo de 4 compases, desde el 182 hasta el 185, y se trata del final de la obra. Tras el falso final del compás 181, en el compás 183 se recuerda de forma esporádica y entusiástica la sección b2, para volver a hacer una pausa y acabar los otros dos compases de forma más irónica y divertida.

A continuación, en la ilustración 10 podemos encontrar una tabla en la que se esquematiza el análisis comentado previamente. Además en el apéndice documental 1 podemos encontrar la partitura de la obra completa analizada.

---

<sup>17</sup> Rim shot: Un rimshot es una técnica de percusión utilizada para producir un ritmo de fondo de caja acentuado. El sonido se produce golpeando simultáneamente el aro y el parche de un tambor con una baqueta.

<b>A c.1 – c. 34</b>
a1 c. 1 – c. 9
a2 c. 10 – c. 18
a3 c. 19 – c. 28
a4 c. 29 – c. 34
<b>B c. 35 – c. 55</b>
b1 c. 35 – c. 48
b2 c. 49 – c. 55
<b>C c. 56 – c. 93</b>
c1 c. 56 – c. 68
c2 c. 69 – c. 93
<b>D c. 94 – c. 181</b>
d1 c. 94 – c. 120
d2 c. 121 – c. 163
d3 c. 164 – c. 181
<b>E c. 182 – c. 185</b>

Ilustración 10: Esquema del análisis de la obra *Pop & Mom* de Nicolas Martynciow

### 2.4.2. Análisis sonoro

En esta sección se reúnen los diferentes efectos sonoros que constituyen esta obra.

En la obra, Martynciow emplea la caja tanto con bordones como sin bordones, y lo señala mediante los pictogramas que aparecen en la ilustración 11.

Ilustración 11: Pictogramas bordones

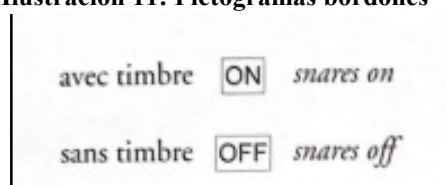


Ilustración extraída de la partitura de la obra *Pop & Mom* de Nicolas Martynciow

Además, como hemos comentado anteriormente, en la obra se requiere utilizar distintas partes de las baquetas, escobillas, sus dedos, uñas e incluso sus pies durante la actuación. Por lo que para indicar el uso de cada uno de estos recursos, Martynciow emplea los pictogramas señalados en la ilustración 12.

**Ilustración 12: Pictogramas de baquetas**

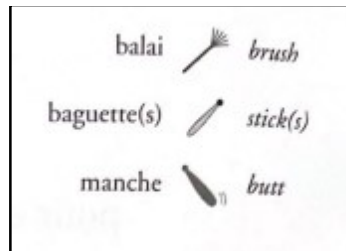


Ilustración extraída de la partitura de la obra *Pop & Mom* de Nicolas Martynciow

Dentro de los sonidos que podemos generar al percutir directamente en el parche, en esta obra, viene señalado mediante una notación específica en qué zona del parche se debe percutir cada nota. Esto es debido a que dependiendo del lugar donde se percute el sonido varía notablemente. Cuanto más al borde percutamos, generaremos un mayor número de armónicos, y además, nos será mucho más sencillo exagerar las dinámicas cuando bajemos a *piano*. En la ilustración 13 podemos observar las diferentes indicaciones que emplea Martynciow para cada zona de percusión.

**Ilustración 13: Indicaciones para la zona de percusión del parche**

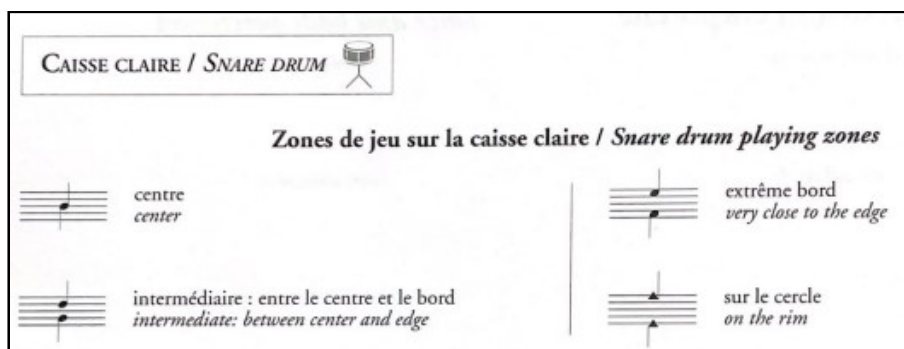


Ilustración extraída de la partitura de la obra *Pop & Mom* de Nicolas Martynciow



Ahora analizaremos por separado los distintos sonidos que se pueden generar empleando las baquetas de caja junto a las ilustraciones que indican la notación empleada por Martynciow para referirse a cada sonido.

Golpe de baqueta contra baqueta. Este efecto consiste en golpear las dos baquetas entre sí. El sonido puede variar según la zona de cada una de las baquetas en la que se golpea. También puede influir el *grip*<sup>18</sup> o pinza. Cuanto más suelta esté la baqueta, más vibración generará, y por el mismo motivo, apretar la baqueta puede ahogar la vibración.

#### **Ilustración 14: Baqueta contra baqueta**



Ilustración extraída de la partitura de la obra *Pop & Mom* de Nicolas Martynciow

Rimshot. Este golpe consiste en golpear el parche y el aro con el cuerpo de la baqueta a la vez.

#### **Ilustración 15: Rimshot**

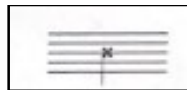


Ilustración extraída de la partitura de la obra *Pop & Mom* de Nicolas Martynciow

Rimshot de bossa nova. También es conocido como rimshot cerrado. Consiste en golpear el cuerpo de la baqueta en el aro apoyando la parte trasera de la misma sobre el parche. En este tipo de golpe el sonido puede variar según varias razones. La distancia entre el punto de apoyo y el punto de percusión, y si cuando tocamos el golpe de bossa apoyamos la mano sobre el parche o no. Como dice Adrià Ribes en su trabajo *Influencias estilísticas de la pieza Tchik de Nicolas Martynciow* «Este sonido producido muy parecido al del woodblock es muy común en el rock, el jazz y otros estilos de música popular».

---

<sup>18</sup> Grip: Posición de las manos al coger las baquetas

### Ilustración 16: Rimshot de bossa nova

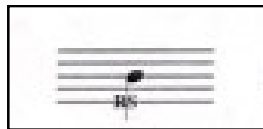


Ilustración extraída de la partitura de la obra *Pop & Mom* de Nicolas Martynciow

Rimshot de Jazz. Se trata de un golpe de baqueta contra baqueta, pero la que es golpeada debe tener la punta apoyada sobre el parche. Tradicionalmente, la mano izquierda es la que está apoyada, ya que es un golpe típico del jazz y los baterías de jazz suelen tocar con un agarre tradicional. Aunque en el caso de esta obra, al no emplear un agarre tradicional, se pueden emplear ambas manos según la conveniencia del intérprete.

### Ilustración 17: Rimshot de jazz

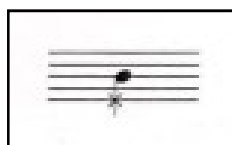


Ilustración extraída de la partitura de la obra *Pop & Mom* de Nicolas Martynciow

Buzz. Este golpe trata de un redoble ejecutado con un solo movimiento de mano en el que se hacen los máximos golpes posibles. En esta obra en concreto, el autor distingue también entre buzz que empieza en el centro del parche y acaba en el borde y el buzz que comienza en el borde y acaba en el centro.

### Ilustración 18: Tipos de buzz

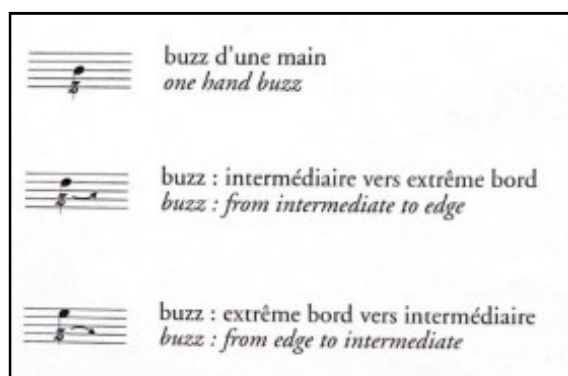


Ilustración extraída de la partitura de la obra *Pop & Mom* de Nicolas Martynciow

Rim. Este golpe se realiza percutiendo en el aro con la baqueta. Dependiendo del símbolo que aparece encima de la nota, se golpeará con el cuerpo de la baqueta o con la punta de la misma. Este cambio se realiza porque el timbre cambia dependiendo con qué zona de la baqueta se percute, siendo un sonido más agudo y brillante con la bola, y un sonido con más cuerpo y oscuro cuando se percute con el cuerpo de la baqueta.

**Ilustración 19: Rim**

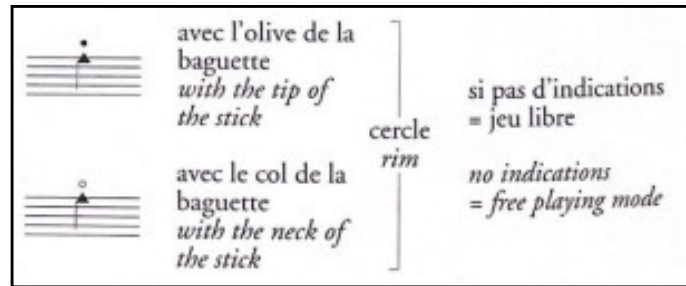


Ilustración extraída de la partitura de la obra *Pop & Mom* de Nicolas Martynciow

Además, encontramos otro símbolo al que Martynciow llama “de l’olive vers le col, et inversement”. Que según su explicación en el video *Nicolas Martynciow "Pop & Mom" The tutorial* que él mismo tiene subido a la plataforma YouTube, se trata de un buzz en el aro de la caja, comenzando con la punta de la baqueta y acabando con el cuerpo, o al contrario, dependiendo del símbolo. Si este empieza con una bola negra, empezará por la punta de la baqueta, y si comienza por la bola hueca comenzará por el cuerpo de la baqueta.

**Ilustración 20: L’olive vers le col**

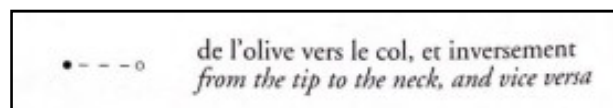


Ilustración extraída de la partitura de la obra *Pop & Mom* de Nicolas Martynciow

En cuanto a los timbres que podemos obtener con las escobillas, encontramos diferentes tipos de sonido que se generan a través de usarlas de diferentes modos, estos son:

Frotter. Este sonido se genera mediante el frotamiento de la escobilla con el parche, el sentido de la flecha indica el sentido en el que debe ir la escobilla.

**Ilustración 21: Frotter**

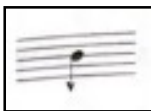


Ilustración extraída de la partitura de la obra *Pop & Mom* de Nicolas Martynciow

Rimshot. Este sonido se genera igual que el rimshot con las baquetas de caja mencionado anteriormente, pero utilizando las escobillas.

**Ilustración 22: Rimshot de escobillas**

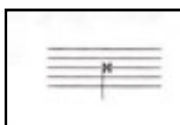


Ilustración extraída de la partitura de la obra *Pop & Mom* de Nicolas Martynciow

Buzz. Con este sonido, al no poder hacer rebotes igual que con las baquetas de caja, si golpeamos con el final del cuerpo de la escobilla el aro, podemos producir que las varillas de las escobillas reboten contra el parche en numerosas ocasiones produciendo un buzz.

**Ilustración 23: Buzz de escobillas**

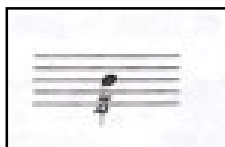


Ilustración extraída de la partitura de la obra *Pop & Mom* de Nicolas Martynciow

Con los dedos también tenemos diferentes timbres, estos son:

Rimshot: Golpe que se genera como los rimshot mencionados previamente con las baquetas las escobillas.

**Ilustración 24: Rimshot de dedos**

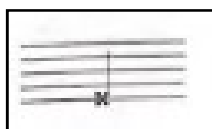


Ilustración extraída de la partitura de la obra *Pop & Mom* de Nicolas Martynciow

Dead stroke: Este es un término usado para describir el acto de tocar una nota y mantener el dedo junto al parche, sin permitir que ocurra ningún rebote. Esto crea un sonido muy corto o muerto.

**Ilustración 25: Dead Stroke**

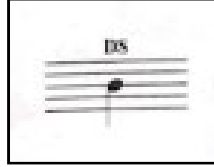


Ilustración extraída de la partitura de la obra *Pop & Mom* de Nicolas Martynciow

Efecto de *buzz*: En este sonido, se busca imitar el sonido de un *buzz* generado por una baqueta, y para ello, el compositor indica en la leyenda que se deben de emplear los dedos 5, 4, 3, y 2 de la mano, desde el meñique hasta el índice, de forma que suenen 4 notas diferenciadas lo más juntas posibles.

**Ilustración 26: Buzz de dedos**

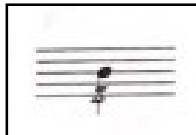


Ilustración extraída de la partitura de la obra *Pop & Mom* de Nicolas Martynciow

Mordente de 5: El mordente de 5, se realizará aprovechando los cinco dedos de la mano y resolviendo en un golpe con la mano contraria al redoble. Comenzando por el meñique y acabando en el pulgar.

**Ilustración 27: Mordente de dedos**



Ilustración extraída de la partitura de la obra *Pop & Mom* de Nicolas Martynciow

Redoble: El redoble con el dedo, se debe realizar según indicaciones del propio Martynciow, como si un redoble de pandereta se tratara, haciendo presión con el dedo en el parche para generar pequeños rebotes que produzcan un sonido largo y continuado.

### Ilustración 28: Redoble de dedos



Ilustración extraída de la partitura de la obra *Pop & Mom* de Nicolas Martynciow

Doble golpe: Para generar un doble golpe con los dedos, emplearemos dos dedos. La propuesta de Martynciow es de utilizar los dedos 2 y 4, pero en nuestro caso emplearemos los dedos 2 y 3 porque nos resulta más cómodo.

### Ilustración 29: Doble golpe de dedos



Ilustración extraída de la partitura de la obra *Pop & Mom* de Nicolas Martynciow

En cuanto a los distintos timbres que podemos obtener empleando la percusión corporal, podemos encontrar diferentes zonas y tipos de percusión.

En el caso de los pies, se percutirán contra el suelo y dependiendo del timbre requerido se empleará la punta o el talón del pie, según indica Martynciow en la leyenda, el punto se refiere a la punta y una línea al talón.

### Ilustración 30: Golpes con los pies



Ilustración extraída de la partitura de la obra *Pop & Mom* de Nicolas Martynciow

Después, empleando las manos podemos realizar diferentes sonidos, percutiéndolas contra los muslos, el pecho, dando una palmada o chasqueando los dedos. Estos golpes se diferencian mediante diferentes notaciones que podemos observar en la ilustración 31.

**Ilustración 31: Golpes en muslos, pecho, chasquido y palmada**

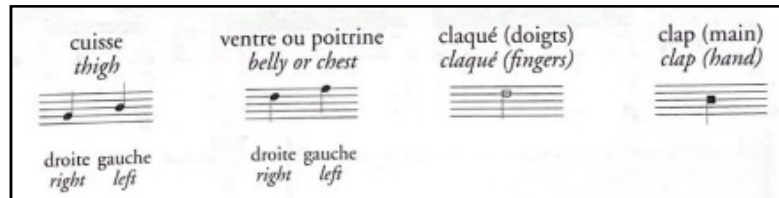


Ilustración extraída de la partitura de la obra *Pop & Mom* de Nicolas Martynciow

### 2.4.3. Análisis dinámico

La dinámica se relaciona con otro de los parámetros musicales más relevantes: la intensidad. De esta manera, una obra puede tener pasajes fuertes y débiles sonoramente, que el compositor marcará a lo largo de la partitura utilizando diversas indicaciones.

A lo largo de la pieza encontramos un gran abanico de matices<sup>19</sup>. En todas las secciones aparecen tanto dinámicas fuertes como débiles que producen grandes contrastes, lo que causa más interés en el espectador.

Además, Martynciow, al emplear varios motivos y ritmos a la vez, utiliza mucho las dinámicas fuertes para que se escuchen más los motivos nuevos que le interesan, y que los otros ritmos queden como un acompañamiento. En la propuesta interpretativa, encontraremos distintos momentos de la obra donde se verá claramente la necesidad de emplear planos sonoros para destacar los elementos importantes.

<sup>19</sup> Matices: Matiz en música es cada uno de los distintos grados o niveles de intensidad o de tempo en que se interpreta una determinada música.

### **3 PROPUESTA INTERPRETATIVA Y DE ESTUDIO**

#### **3.1 Propuesta interpretativa**

Una vez hecho el análisis de la obra, y conociendo cada una de sus partes, procederemos a estudiar cual es la mejor forma de interpretar la obra, a partir de la experiencia personal, ya que se ha estudiado previamente.

Dentro de la primera sección, en el primer motivo, como se trata del inicio de la obra, pese a indicar que los dos primeros golpes se han de realizar con el talón del pie, hemos considerado que lo más indicado es realizarlos con el pie entero. Esto es debido a la voluntad de enfatizar donde está el principio de la obra, ya que comienza en una anacrusa, y si no queda del todo claro puede quedar inestable el inicio. Además, la resolución de este motivo, que se ha de realizar en chasquido de dedos, debido a que da tiempo y es el sonido más agudo del motivo, para enfatizarlo y darle más intensidad, lo haremos con ambas manos.

En el segundo compás, nos encontramos con los primeros redobles con los dedos en el parche, para facilitar su ejecución, es muy recomendable emplear un poco de cera de pandereta en el parche para que se adhiera mejor al dedo y sea más complicado errar el redoble.

En el compás 4 y 5, debido a que cambiamos a un compás de 6/8 y la melodía lo favorece, es muy interesante resaltar los acentos naturales y frasearlos hacia el siguiente pulso fuerte, apoyándonos cada 3 corcheas. En estos compases, así como en el compás 6, ya encontramos el doble golpe generado con los dedos, que según la leyenda se ha de realizar empleando los dedos 2 y 4 (índice y anular). Pero tras el estudio, en nuestro caso, hemos determinado que es más cómodo realizarlo con los dedos 2 y 3 (índice y corazón).

Ya en el compás 9, debido a que se superpone el ritmo de la caja con el ritmo generado por la voz, resaltaremos la voz, ya que el ritmo que se hace con las manos es un mero acompañamiento. Este ritmo generado por la voz de forma rítmica, al igual que ocurre en todos los pasajes similares de la obra, tiene sílabas en negrita que resaltan más que el resto, esto quiere indicar que esas sílabas deben resaltar por encima de las que no lo están.



A partir del compás 10, comienza la sección a2, donde hay un ritmo constante con los pies en los que se alternan golpes con el talón y con la punta de ambos pies. En el compás 10, como es la primera vez que aparece el ritmo, aunque aparezca piano como dinámica, para que se note la entrada lo empezaremos un poco más fuerte. Este compás lo repetiremos tal y como indica la partitura, y subiremos a la dinámica más fuerte que podamos. Esto es para en el compás 11 bajar de forma brusca la dinámica y que se escuche bien el ritmo de la caja y los efectos producidos con la voz.

En el compás 19, aparece un nuevo ritmo con la boca en el que se reproduce el sonido de un *hi-hat*. Este ritmo se superpone con el que había previamente en los pies, y debido a que se trata de un elemento nuevo, bajaremos el resto para que se escuche bien este ritmo. Tanto en el compás 20 como en el 22, donde aparecen diferentes ritmos en la caja, bajaremos tanto el ritmo de la boca como el de los pies para que los elementos nuevos estén en un plano principal.

Ya en los compases 25 y 26, la voz es el elemento que marca el ritmo dentro de la polirritmia<sup>20</sup> que hay generada entre los pies y las manos. Esto lo hace mediante el sonido «TCHOP», que deberá resaltar mucho. Además, su entonación deberá de tener una dirección muy clara hacia el «GO» del compás 27, donde resolveremos toda la tensión para empezar la nueva sección.

En el compás 28, como es la primera vez que aparecen las escobillas, bajaremos mucho el ritmo de los pies para que se pueda escuchar bien el nuevo elemento. En los compases 29 y 30 se alterna la importancia de la voz con la del ritmo, ya que la primera parte de los compases es la pregunta generada por la voz, y la segunda parte es contestación por medio de la caja.

Entre los compases 31 y 34, volveremos a emplear los planos sonoros para evitar que el ritmo de la caja tape la melodía de la voz. Y ya en la sección B, entre los compases 38 y 39 volvemos a encontrarnos con el mismo problema.

---

<sup>20</sup> Polirritmia: Conjunto de dos o más ritmos diferentes que suenan al mismo tiempo

Además, en toda la sección B, a la hora de interpretar la obra, se echa en falta alguna indicación con respecto al fraseo, por eso recomendamos que cada intérprete busque el fraseo con el que se encuentre más cómodo. En el apéndice documental 2, se pueden observar las dos páginas de la sección B con las ligaduras de expresión que en este caso emplearemos en la interpretación de la misma.

En la sección C, para lograr más atención por parte del público se exagerará mucho el gesto visual y las dinámicas que aparecen en la partitura. Y para ayudarnos a exagerar las dinámicas, cuando haya que tocar en el aro de la caja, como en esta sección no lo especifica todavía, en las dinámicas piano percutiremos con la bola de la baqueta y en las fuertes con el cuerpo de la misma. Además, entre los compases 82 y 83, para ayudarnos a unir estos compases de forma cómoda y sutil, acabaremos el redoble en piano haciendo un *buzz* con la mano izquierda.

En la sección D, es muy importante hacer especial énfasis en que se escuche constantemente la base del *Bolero* realizada con la voz. Por ello, pese a la complejidad que tiene lo ejecutado con la caja, debemos procurar que nunca sobrepase de dinámica a la voz. Además, trataremos de hacer que los efectos vocales que aparecen entre el ritmo, resalten mucho, ya que aparecen en un *sforzando*.

A partir del compás 121, debemos ser muy delicados con todos los golpes, diferenciando muy bien los golpes en el aro que son con la bola y los que son con el cuerpo, ya que ahí se encuentra la melodía. En el compás 140, se recomienda hacer los *buzz* con la mano izquierda para dejar la derecha libre y poder realizar el *rim shot* del compás 141 sin problema, desplazando los golpes de la mano izquierda al borde izquierdo de la caja. Además, en el compás 151, emplearemos la parte del aro más cercana al intérprete para que sea más cómodo realizar el ritmo.

En la última sección de la obra, es muy importante seguir todas las indicaciones de la partitura, ya que está muy especificado y queda claro cómo quiere Martynciow que suene cada elemento. Cabe resaltar que aunque haya varios elementos sonando al mismo tiempo, los planos sonoros son muy diferentes a los utilizados previamente porque no debemos resaltar ningún elemento por encima de otro, sino que deben sonar muy equiparados para fusionar los timbres y crear ritmos más melódicos.

Por último, los tres últimos compases, en los que hay dos grandes pausas, deben ser una sorpresa para el espectador. Es algo complicado porque el hecho de dejar y coger las baquetas para cada compás hace que pierda ese factor sorpresa de lo que se va a realizar. Pero se puede realizar el cambio de forma lenta y misteriosa, para una vez dejadas o cogidas las baquetas, ejecutar el final de forma veloz y espontánea. El último sonido vocal, según el compositor debe de ser un silbido acabado de forma brusca y sonora. Pero en nuestro caso, al no poder realizar el silbido de forma tan intensa como nos gustaría, hemos decidido realizar un sonido más efectista empleando la onomatopeya «Sh».

### **3.2 Método de ejercicios**

En el proceso de estudio de la obra, nos hemos dado cuenta de que se trata de una obra muy compleja que requiere de mucho estudio. Y por este motivo, hemos decidido realizar un método de ejercicios que ayudará a futuros intérpretes a estudiar e interpretar esta obra.

En el apéndice documental 3 se podrá encontrar este método de ejercicios que combinarán la caja, con la voz y la percusión corporal.

En su mayoría, son ejercicios que recogen partes de la obra y las simplifica o las desglosa de forma que sea mucho más sencilla su automatización. Por ejemplo, los ejercicios 10 y 11 están hechos para automatizar el ritmo de los pies de la subsección a2. Para ello, mientras se realiza el ritmo con los pies, hemos puesto ritmos y secuencias inspirados en los ejercicios 1 y 4 del libro *Intermediate Snare Drum Studies* de Mitchell Peters<sup>21</sup>.

Otro ejemplo podría ser el ejercicio 22, en el que se intenta automatizar un ritmo mediante una simplificación del mismo. Por ello consta de dos partes que son el mismo ritmo, pero cada vez añadiendo más elementos, que ayudarán a preparar poco a poco el ritmo final que aparece en la partitura.

---

<sup>21</sup> Mitchell Peters: fue un percusionista, compositor, arreglista y pedagogo estadounidense nacido en 1935.

Carlos Mira Tomás

A continuación facilitamos un video que ejemplificará cómo se deben realizar algunos ejercicios:

[https://drive.google.com/file/d/183MY0RjFu-b00\\_2MCgY8JeCr-p7T7q-a/view?usp=sharing](https://drive.google.com/file/d/183MY0RjFu-b00_2MCgY8JeCr-p7T7q-a/view?usp=sharing)

## **4 CONCLUSIONES**

La obra *Pop & Mom* de Nicolas Martynciow, se trata de una obra relativamente novedosa dentro del repertorio de percusión que se caracteriza por incluir percusión corporal y voz a una obra de caja. Martynciow ha sido un referente en el mundo de la percusión y sus obras se han convertido en obras emblemáticas dentro de este ámbito, especialmente en la caja.

En cuanto a la evolución de la percusión corporal, por la notación, podemos observar como históricamente se había convertido en una herramienta didáctica. Pero poco a poco, a partir de 1999 comienzan a surgir grafías más complejas que utilizan pentagramas, alturas y lenguaje musical convencional. Estas grafías surgen buscando obras para ser interpretadas específicamente mediante percusión corporal. Este es el caso de la obra *Pop & Mom*, que pese a ser una obra para caja, Martynciow le da una gran importancia a la percusión corporal, con una notación en pentagrama similar a la de Zimmerman, y con una gran complejidad.

Además, en el presente trabajo, realizamos un análisis que nos ayuda a estructurar mejor la obra. Esto nos ha permitido conocer en profundidad la obra, dándonos cuenta de esta manera de su dificultad, el nivel interpretativo requerido y las capacidades técnicas necesarias para su ejecución. Para ello, ha sido imprescindible conocer las influencias y el estilo del compositor, que nos ha hecho comprender la obra y adaptarnos a sus características.

Por último, el método de ejercicios realizado para este trabajo, nos ha servido también para mejorar nuestro objetivo principal del trabajo, que es la propia interpretación de la obra. Aunque principalmente, el objetivo de estos ejercicios es ayudar a futuros intérpretes a afrontar esta obra con una serie de ejercicios que les facilite la automatización de diferentes aspectos de la misma. Por ello, los ejercicios propuestos quedan a disposición de cualquier estudiante o intérprete que quiera usarlos.

## BIBLIOGRAFÍA

- Ciro, P., & Conrado, A. (2006). *Musica dal corpo: Percorsi didattici con il body percussion*.
- Flatischler, R. (1984). *Die vergessene Macht des Rhythmus*. Essen: Synthesis-Verlag.
- Guerrero Romera, C., & Miralles Martínez, P. (Eds.). (2018). *Innovación y modelos de enseñanza-aprendizaje en la educación superior* (1.ª ed.). EDITUM. Ediciones de la Universidad de Murcia. <https://doi.org/10.6018/editum.2679>
- Martynciow, N. (s. f.). *Nicolas Martynciow*. <https://nicolasmartynciow.com/a-propos-nicolas-martynciow-percussions/>
- Moritz, U. (2000). *Body-Beat: Body percussion und trommeln*.
- Moscheck, J. (2021). *A Thematic Analysis Of Nicolas Martynciow's «Impressions Pour Caisse Claire Et Deux Toms» And A Dissection of the Extended Techniques Required For Performance*.
- Olivero, S. (Ed.). (2021). *El devenir de las civilizaciones: Interacciones entre el entorno humano, natural y cultural* (1a edición). Dykinson S.L.
- Ribes, A. (2022). *Influencias estilísticas de la pieza Tchik de Nicolas Martynciow*.
- Schütz, V. (1992). *Musik in Schwarzafrika*.
- Scimecca, C. (s. f.). *A Summary and Reflection of the Percussion Repertoire for my Senior Recital*.
- Zimmermann, J. (1999). *Juba: Die Welt der Körperpercussion*. Postfach: Fidula Verlag.

## ÍNDICE DE TABLAS E ILUSTRACIONES

Ilustración 1: Portada del libro "Musical Instruments of Africa" .....	8
Ilustración 2: Grafía empleada por Keith Terry .....	9
Ilustración 3: Notación de Corporel de Vinko Globokar .....	10
Ilustración 4: Notación de Reinhardt Flaticher.....	11
Ilustración 5: Notación de Volker Schultz .....	11
Ilustración 6: Notación de Ulrich Moritz .....	12
Ilustración 7: Notación de Jürgen Zimmermann .....	12
Ilustración 8: Notación de Ciro Paduano.....	13
Ilustración 9: Notación de Nicolas Martynciow.....	13
Ilustración 10: Esquema del análisis de la obra <i>Pop &amp; Mom</i> de Nicolas Martynciow ..	17
Ilustración 11: Pictogramas bordones .....	17
Ilustración 12: Pictogramas de baquetas .....	18
Ilustración 13: Indicaciones para la zona de percusión del parche.....	18
Ilustración 14: Baqueta contra baqueta .....	19
Ilustración 15: Rimshot .....	19
Ilustración 16: Rimshot de bossa nova.....	20
Ilustración 17: Rimshot de jazz .....	20
Ilustración 18: Tipos de buzz .....	20
Ilustración 19: Rim.....	21
Ilustración 20: Lólive vers le col .....	21
Ilustración 21: Frotter .....	22
Ilustración 22: Rimshot de escobillas.....	22
Ilustración 23: Buzz de escobillas .....	22
Ilustración 24: Rimshot de dedos .....	22
Ilustración 25: Dead Stroke .....	23
Ilustración 26: Buzz de dedos.....	23
Ilustración 27: Mordente de dedos .....	23
Ilustración 28: Redoble de dedos .....	24
Ilustración 29: Doble golpe de dedos .....	24
Ilustración 30: Golpes con los pies.....	24
Ilustración 31: Golpes en muslos, pecho, chasquido y palmada .....	25

# APÉNDICE DOCUMENTAL 1

To Memphis Conservatory of Music and IPEA Competition 2019

## POP & MOM

pour caisse claire, voix et percussion corporelle  
for snare drum, voice and body percussion

Nicolas MARTYNCIOW

Degré : difficile (8-9)  
Grade: advanced (8-9)  
Durée / Duration: 1 min 30

**A**  $a_1$

Très rythmique et bien balancé / Very rhythmic and with a swing  $\text{♩} = 132 - 144$

Voix  
Vox

Caisse claire  
Snare drum

Percussion corporelle  
Body percussion

3 *chuchoter \*  
whisper* *tehi ki tehi ki tehi*

4 *Free*

5 *le texte en gras à voix haute, le reste chuchoté (ghost-notes)  
bolded text aloud, italics whispered (ghost-notes)* *te po ke tu ke to ke pla ke te pli ke te bourm*

\* pour imiter un shaker / to imitate a shaker

© 2019 by GÉRARD BILLAUDOT ÉDITEUR  
14, rue de l'Écluse - 75010 PARIS

G 10098 B

Tous droits réservés pour tous pays.  
Tous républicains excepté pour les autres pays qui ne sont pas membres  
des conventions internationales en ce domaine. All rights reserved in France.  
Tous républicains excepté pour les autres pays qui ne sont pas membres  
des conventions internationales en ce domaine. All rights reserved in France.



The image displays a handwritten musical score for the piece "Pop & Mom" by Nicolas Martynciow. The score is organized into four systems, each containing staves for Violin (V.), Percussion (Perc.), and Guitar (G.).

- System 1 (Measures 10-11):** The Violin part begins with a measure marked "10" and a circled "a2" in a green box. The Percussion part starts with a dynamic marking of *p* and a *cresc.* (crescendo) line leading to *mf* at measure 11. A hand icon is present above the Violin staff at measure 11.
- System 2 (Measures 12-13):** The Violin part continues with a hand icon above the staff at measure 12. The Percussion part maintains its rhythmic pattern. A dynamic marking of *p* is shown at the end of measure 13.
- System 3 (Measures 14-15):** The Violin part features a dynamic marking of *mf* at measure 14 and a hand icon above the staff. At measure 15, there are markings for "cresc / sfor" and "HOP" with a downward arrow and *sfz* dynamic.
- System 4 (Measures 16-17):** The Violin part has a dynamic marking of *sfz* and "HOP" at measure 16. The Guitar part includes a "Fras" (Frasando) marking at measure 17. The Percussion part continues with its rhythmic accompaniment.

At the bottom of the page, the text "G 10998 B" is printed.

The musical score is divided into four systems, each with three staves: Violin (V.), Percussion (Perc.), and Cymbals (Cym.).

- System 1 (Measures 18-21):** The vocal line begins with the lyrics "cha ke tai" repeated four times. The Violin part starts with a forte (*f*) dynamic. The Percussion part has a mezzo-piano (*mp*) dynamic. A handwritten "a3" is circled in green above the first measure.
- System 2 (Measures 22-25):** The vocal line continues with "cha ke tai" repeated four times. The Violin part has a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The Percussion part has a mezzo-piano (*mp*) dynamic.
- System 3 (Measures 26-29):** The vocal line continues with "cha ke tai" repeated four times. The Violin part has a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The Percussion part has a mezzo-piano (*mp*) dynamic. A hand icon is placed over the Percussion staff in the second measure.
- System 4 (Measures 30-33):** The vocal line continues with "cha ke tai" repeated four times. The Violin part has a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The Percussion part has a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The Cymbals part has a *poco f* dynamic and includes the word "TCHOP" repeated four times. Hand icons are placed over the Percussion and Cymbals staves in the second measure.

\* voir l'inter des cymbales (l'inter) e l'inter li-cha

© 1998 B







b2

at Free

9

The image shows a page of a musical score for percussion and a vocal line. The score is written on two staves per system. The top staff is for the vocal line, indicated by a person icon, and the bottom staff is for the percussion line, labeled 'Perc.'. The music is in 2/4 time. The first system starts at measure 29 and ends at measure 30. The second system starts at measure 31 and ends at measure 32. The third system starts at measure 33 and ends at measure 34. The fourth system starts at measure 35 and ends at measure 36. The fifth system starts at measure 37 and ends at measure 38. The sixth system starts at measure 39 and ends at measure 40. The seventh system starts at measure 41 and ends at measure 42. The eighth system starts at measure 43 and ends at measure 44. The ninth system starts at measure 45 and ends at measure 46. The tenth system starts at measure 47 and ends at measure 48. The eleventh system starts at measure 49 and ends at measure 50. The twelfth system starts at measure 51 and ends at measure 52. The thirteenth system starts at measure 53 and ends at measure 54. The score includes dynamic markings such as 'f' and 'molto rit.'. A handwritten 'b2' is circled in green at the top left. The page number '9' is in the top right corner. The publisher's name 'G. BOONE B.' is at the bottom center.

f

ff

molto rit.

G. BOONE B.

C

C1

40 *Très rythmique / Very rhythmic*  $\text{♩} = 138$   
Free  
M  
(OFF) *p* *cresc.* *f*  
58 *mf*  
60  
62  
64  
65 *f p* *mf*  
67 *p* *ON* *zone de jeu libre / free playing zone*

C2

68 *Une diase pour Dante*  $\text{♩} = 92$   
*mp accents / ghost notes*  
71  
73 *mf* *cresc. poco a poco*  
74

The image displays a musical score for the piece "Pop & Mom" by Nicolas Martynciow. The score is written on a single staff and consists of 92 measures. The notation is primarily rhythmic, using eighth and sixteenth notes with accents. Below the staff, there are rhythmic patterns represented by 'R' and 'L' characters, indicating right and left hand movements. The score includes several dynamic markings: *simile*, *f*, *mf*, *p*, *pp*, and *molto rit.*. The piece concludes with a double bar line and a *p* marking. The number "G 11008 B" is printed at the bottom of the page.



12 **D** *di*

Comme un Boléro... / Boléro-like...  $\text{♩} = 69$   
chanter pour imiter des pizz. graves (octave ad lib.)  
sing to imitate low pizz. (octave free)

94

V. *mf* pop ploum mam plim ploum pop ploum

G. OFF *p*

97

V. mam plim ploum pop ploum

G.

98

V. mam plim ploum pop ploum

G. *mp* *p* *mf*

101

V. mam plim ploum pop ploum mam plim ploum

G. *mf*

104

V. pop ploum mam plim ploum

G. *p*

\* Il est possible de transposer en fonction de la tessiture de la voix. Respecter simplement les intervalles.  
Transpose if necessary in order to suit the vocal tessitura. Make sure to use the correct intervals.



106 13

111 **TCHOK**

113

115 **siffler / whistle** \*\*\*

\* Son gutural, en faisant cliquer la langue dans la bouche. / Guttural sound (with tongue clicking)  
 \*\* Clocheter, en soufflant avec glissando / Whisper, blowing with glissando  
 \*\*\* Il est possible de chanter au lieu de siffler. / Whistled OR sang

14

117 **TCHOK** *mf* *brza*

pop *mf* ploom *mf* mon *mf* plin ploom

119 *blng* *mf* *brza*

pop *mf* ploom *mf* mon *mf* din.

**dz**

*Délicat / Delicatissimo*  $\text{♩} = 164$  ( $\text{♩} = \text{♩}$  préc.)

121 **MG** / LH → 126

**OFF** *p*

**Free**

122 *brza* *brza* *brza* *brza* *brza*

*mp* *pp*

124

**Free**

126 *brza* *brza* *brza* *brza*

*mp* *mf* *p*

128

\* **MG** : main gauche / **LH** : left hand  
 \*\* Positionner la baguette verticalement pour jouer avec le plat du manche. / Hold stick vertically and play with the flat end.

The musical score consists of eight staves of music. The first seven staves are for a single melodic line, and the eighth staff is for a guitar accompaniment. The score includes various musical notations such as dynamics (mf, pp, p, cresc.), articulation (accents, slurs), and performance instructions (Free Drum, Anar). Rhythmic patterns are indicated by letters R and L below the notes. The piece concludes with a double bar line and a final chord.

141 15

144 *mf* *pp*

147 Free Drum *mf p*

150 Free Drum *f*

153 *mf*  
R R R L R R R L L L R R H L R R K L R L R L R R R L R R L L L R

155 Free Drum *f*  
L L L R L R L L L L L L R L R L

157 *p* *cresc.*

160 *mf* *p* *mf* *f* *mf* *f*

Y. *mf* *p* *mf* *f* *mf* *f*

\* Anar

5 4 3 1 1

© 10098 B

16 **d3** Pour finir tranquillement / Ending quietly ♩ = 120

164 *Free* *trun trun trun trun trun trun trun trun trun*

166 *trun trun trun trun trun trun trun trun*

168 *pa ke te ke pa ke te ke pa ke te pa ke te* *pa ke te ke pa ke te ke pa to ke pa to ke pa ke to ke*  
*mf très articulé / very articulated*

170

172 *pa ke te ke pa ke te ke pa ke te pa ke te* *pa ke te ke pa ke te ke pa to ke pa to ke pa ke to ke*

174

\* [ - : laisser vibrer / let ring  
  . : étouffer / smother

© 1996 B



176 **Free**

178 *zone de jeu libre / free playing zone*

179

180

181

**E**

182 **Subitement / Sudden** ♩ = 152 - 160

184 **Et voilà ! / There!** ♩ = 138

*tchi ki tchi ki tchi*



• on souffle / blowing out  
 • effet d'harmonique : faire glisser le manche de la baguette gauche contre la peau tout en la redressant verticalement pour la frapper, au dernier moment, avec la droite et ainsi produire une harmonique :  
 harmonic sound effect: drag left stick against drumhead, raising it progressively and striking it at the very last moment with the right stick, thus producing a harmonic sound effect.



The musical score is presented in six systems, each consisting of two staves: a top staff for Drums and a bottom staff for Percussion (Perc.).

- System 1:** Starts at measure 28. The drum staff is marked *Prest.* and *ff*. It features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, accented with 'V' and 'v'.
- System 2:** Continues the rhythmic pattern from the first system.
- System 3:** Continues the rhythmic pattern from the first system.
- System 4:** Continues the rhythmic pattern from the first system.
- System 5:** Continues the rhythmic pattern from the first system.
- System 6:** Starts at measure 34 and is marked *molto rit.*. The tempo is significantly reduced, with notes held for longer durations.

# APÉNDICE DOCUMENTAL 3

**Pop & Mom**  
- practice exercises -

*Carlos Mira Tomás*

1.

2.

3.

4.

5.

6.

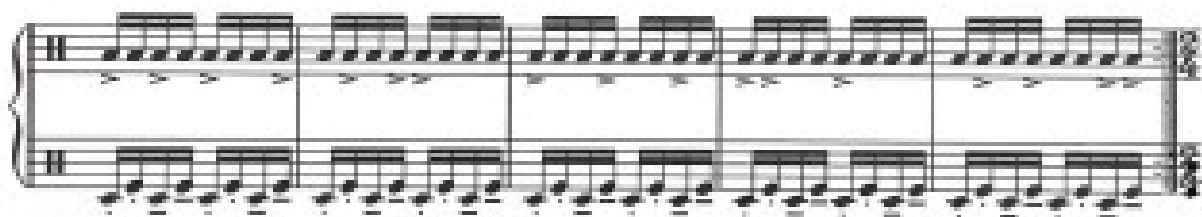
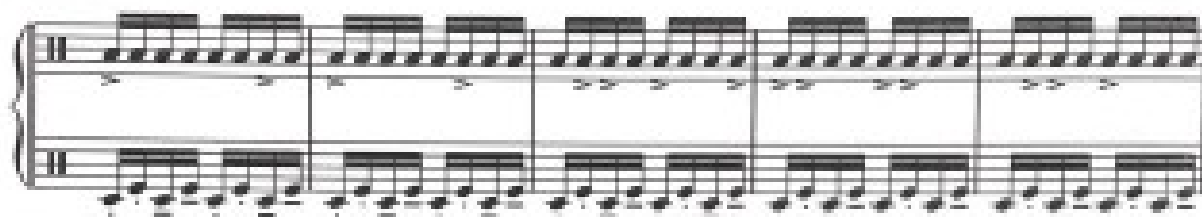
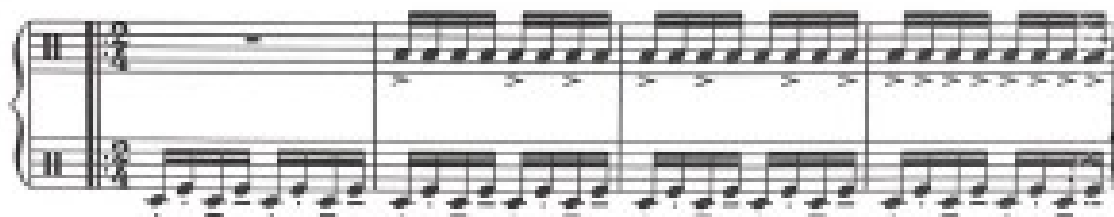
7.

8.

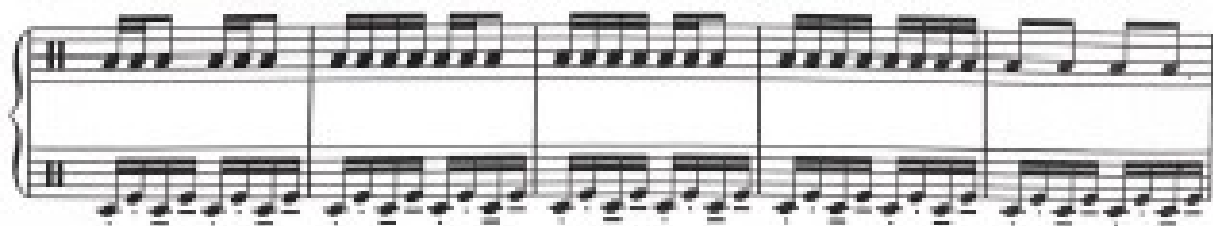
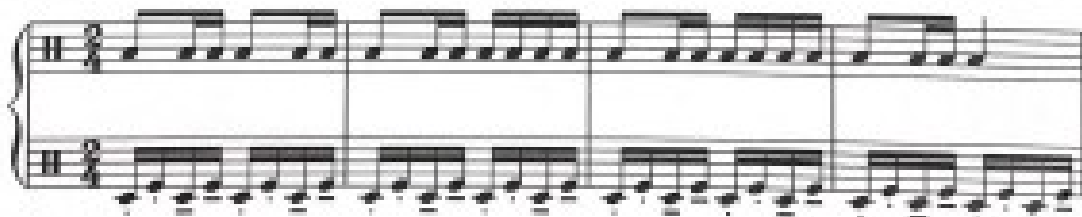
9.



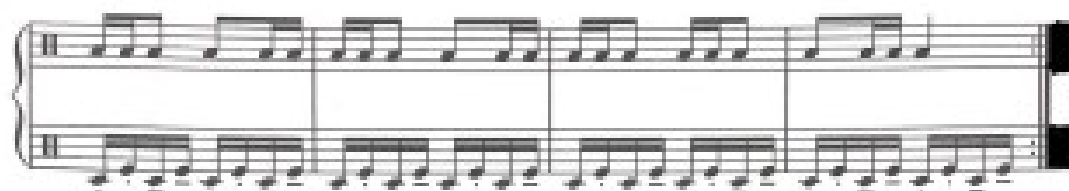
10.



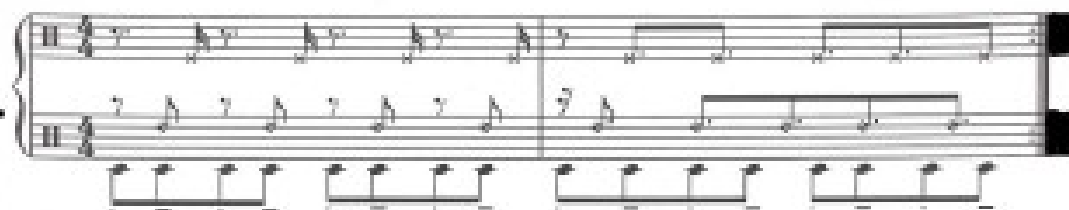
11.



3



12.



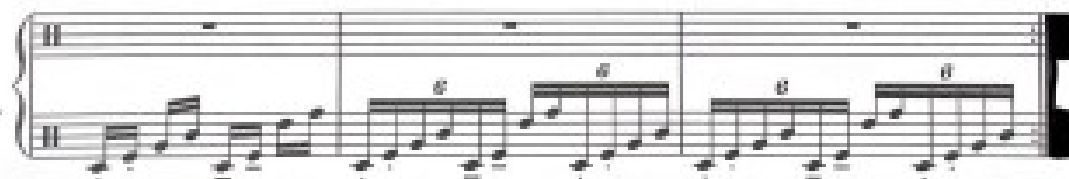
13.



14.



15.



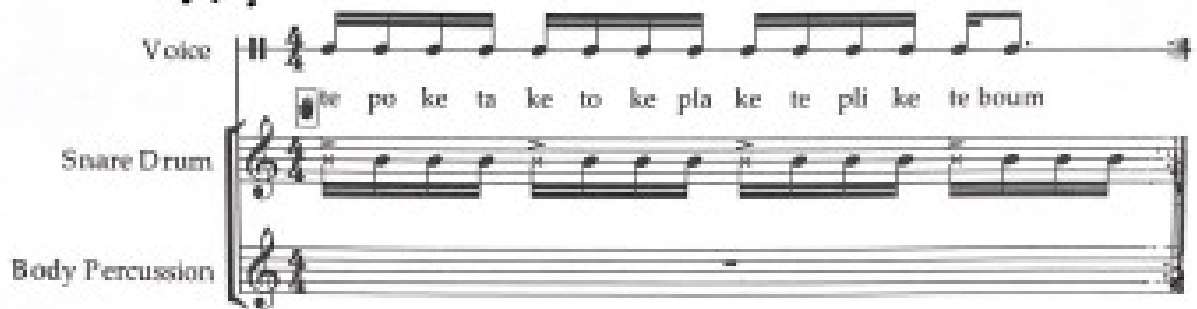
16.



4

17.

Score for measures 17-18. It features three staves: Voice, Snare Drum, and Body Percussion. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The lyrics are: te po ke ta ke to ke pla ke te pli ke te boum.



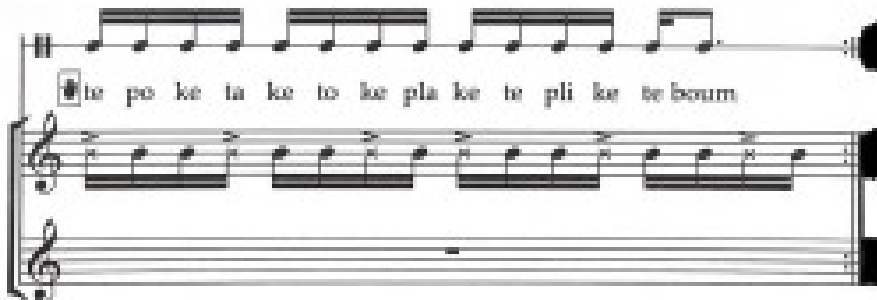
18.

Continuation of the score for measures 17-18, showing the voice and snare drum parts with lyrics: te po ke ta ke to ke pla ke te pli ke te boum.



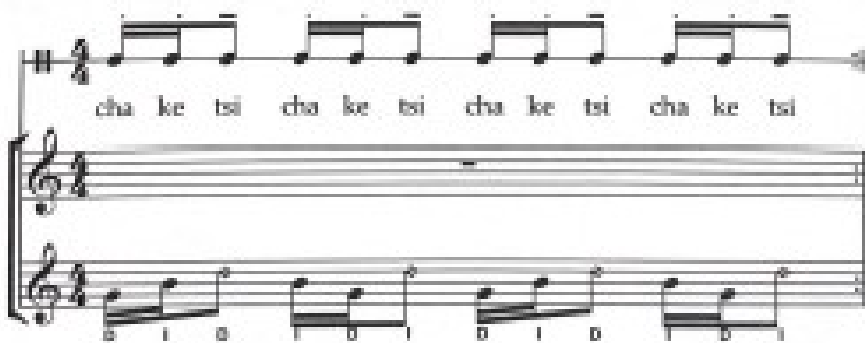
19.

Continuation of the score for measures 17-18, showing the voice and snare drum parts with lyrics: te po ke ta ke to ke pla ke te pli ke te boum.



20.

Score for measures 19-20. It features three staves: Voice, Snare Drum, and Body Percussion. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The lyrics are: cha ke tsi cha ke tsi cha ke tsi cha ke tsi.



5

Musical notation for exercise 5, featuring a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of a sequence of eighth notes: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5. The lyrics are: cha ke tsi cha ke tsi cha ke tsi cha ke tsi.

21.

Musical notation for exercise 21, featuring two staves with treble and bass clefs. The melody is on the treble staff, and the bass line is on the bass staff. The melody consists of eighth notes: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5. The lyrics are: cha ke tsi cha ke tsi cha ke tsi cha ke tsi.

22.

Musical notation for exercise 22, featuring a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth notes: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5. The lyrics are: hey doum paf te ka te ka te ke bo dy hey doum paf te ka te ka te tou toum.

22.1.

Musical notation for exercise 22.1, featuring a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth notes: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5. The lyrics are: hey doum paf te ka te ka te ke bo dy hey doum paf te ka te ka te tou toum.

22.2.

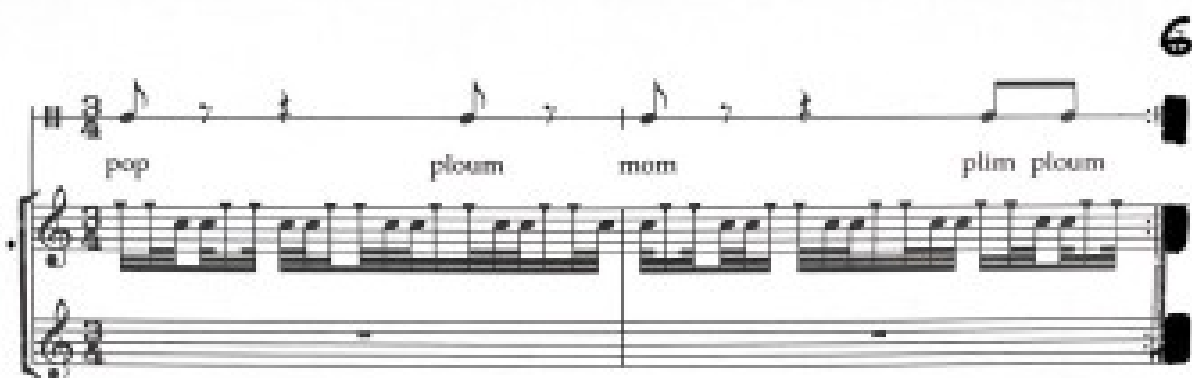
Musical notation for exercise 22.2, featuring a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The melody consists of eighth notes: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5. The lyrics are: hey doum paf te ka te ka te ke bo dy hey doum paf te ka te ka te tou toum.

23.

Musical notation for exercise 23, featuring two staves with treble and bass clefs. The melody is on the treble staff, and the bass line is on the bass staff. The melody consists of eighth notes: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5. The lyrics are: pop ploum mam plim ploum.

24.

Musical notation for exercise 24, featuring two staves with treble and bass clefs. The melody is on the treble staff, and the bass line is on the bass staff. The melody consists of eighth notes: C4, D4, E4, F#4, G4, A4, B4, C5. The lyrics are: pop ploum mam plim ploum.

25. 

26. 

27. 

28. 