



GENERALITAT
VALENCIANA

ISEA CV

Estudio performativo sobre Atalanta de John Psathas y su ejecución en el escenario

Trabajo fin de grado

Alumno/a: Fernando Ruzafa Amat

Director/a del TFG: Jorge César Pérez Mestre

Especialidad: Interpretación - Percusión

Grado Superior de Música

Curso académico

2025 – 2026



bajo licencia Creative Commons 4.0 EU

RESUMEN

El presente trabajo performativo está dirigido al estudio y solución de los pasajes más difíciles de la obra *Atalanta* de John Psathas. En él, investigaremos y desarrollaremos las técnicas adecuadas para abordar la obra, teniendo en cuenta características rítmicas, tímbricas y expresivas del lenguaje del compositor.

Estudiaremos la biografía del compositor, así como su contexto artístico, para conseguir una mejor comprensión de su estética musical y su relación con la obra analizada. Unido a esto, realizaremos un análisis de la obra *Atalanta* que, ligado a los otros apartados del trabajo, consigue dar lugar a la interpretación más fiel a las intenciones musicales y conceptuales del compositor. Por último, plantearemos una propuesta de escena para interpretar esta obra acompañada de luces.

Palabras clave

Vibráfono, percusión, John Psathas, técnica, iluminación, baquetas, grip.

ABSTRACT

This performance project focuses on the study and resolution of the most challenging passages in John Psathas's *Atalanta*. We will investigate and develop appropriate techniques for tackling the work, considering the rhythmic, timbral, and expressive characteristics of the composer's musical language. We will examine the composer's biography and artistic context to gain a deeper understanding of his musical aesthetic and its relationship to the work under analysis. In addition, we will conduct an analysis of *Atalanta*, which, combined with the other sections of this project, will lead to an interpretation that is most faithful to the composer's musical and conceptual intentions. Finally, we will propose a stage design for performing this work with lighting effects.

Keywords:

Vibraphone, percussion, John Psathas, technique, lighting, mallets, grip.

AGRADECIMIENTOS

Aquests quatre anys han estat increïbles. He pogut conèixer gent que em portaré per sempre, viure experiències inoblidables i créixer professional i musicalment. Tot açò no haguera estat possible sense el suport de molta gent.

En primer lloc, voldria agrair als que sempre estan i no em deixen mai, els meus pares, la meua germana i la meua tia. Perquè sempre han sigut els que m'han suportat els pitjors dies, m'han animat als moments durs, s'han alegrat amb els meus triomfs i són els responsables que hui siga músic i puga dedicar-me al que més m'agrada.

En segon lloc, agrair al meu professor i tutor durant aquests anys, Jorge César Pérez Mestre, per la dedicació i ajuda que m'ha permés obtindre un creixement musical, personal i professional, a banda de saber donar-me consells als moments més durs. També voldria agrair a José Francisco Crespo Puig per tots els seus consells i aportacions en tots els àmbits de la percussió, i al qual ha sigut una sort tindre tan prop. I, per descomptat, a la resta de professorat que he tingut al llarg d'aquest camí.

En tercer lloc, als meus companys de l'aula de percussió amb els quals he tingut la sort de compartir aquest cicle tan important en la meua vida. Especialment a Laura Lora, Sara García i David Villena, amb els quals vaig iniciar els estudis superiors i ara finalitzem, però la nostra amistat perdurà per sempre.

I finalment, a totes aquelles persones que he pogut conèixer al llarg d'aquesta etapa gràcies a la música, especialment al meu grup d'amics amb els quals hem creat un vincle molt fort: Sarah Mirete, Paloma Canals, Arnau Roca, Remigi Roca, Pablo Vidal, Laura Esclapes, Noemi Zarzo, Blanca Diaz, Sandra García, Llorenç Ribera i Alejandro Gaona.

Moltíssimes gràcies a tots, vos estime.

ÍNDICE DE ABREVIATURAS

- c.- Compás
- add.- Añadido

ÍNDICE

1.	INTRODUCCIÓN.....	1
1.1	OBJETO DE ESTUDIO Y JUSTIFICACIÓN	1
1.2	ESTADO DE LA CUESTIÓN.....	2
1.3	OBJETIVOS.....	4
1.4	METODOLOGÍA Y ESTRUCTURA	4
1.5	DIFICULTADES Y FACILIDADES	5
2.	JOHN PSATHAS	7
2.1	BIOGRAFÍA Y TRAYECTORIA COMPOSITIVA.....	7
2.2	INFLUENCIAS	9
2.3	OBRA.....	10
3.	EL VIBRÁFONO	11
3.1	HISTORIA Y FISIONOMÍA.....	11
3.2	TIPOS DE BAQUETAS	13
3.3	TIPOS DE EMPUÑADURA.....	15
3.4	RECURSOS TÉCNICOS	18
4.	ATALANTA	21
4.1	CONTEXTUALIZACIÓN Y SIGNIFICADO	21
4.2	ANÁLISIS DE LA OBRA.....	22
4.2.1	ANÁLISIS FORMAL	22
5.	PROPUESTA PERFORMATIVA	33
5.1	PROPUESTA COLOCACIÓN Y BAQUETAS	33
5.2	PROPUESTA DE ESTUDIO E INTERPRETACIÓN.....	35
6.	CONCLUSIONES.....	39
	BIBLIOGRAFÍA.....	41
	BIBLIOGRAFÍA.....	41
	FONOGRAFÍA	42
	ÍNDICE DE TABLAS E ILUSTRACIONES.....	43

APÉNDICE DOCUMENTAL 1	44
APÉNDICE DOCUMENTAL 2	88

1. INTRODUCCIÓN

1.1 Objeto de estudio y justificación

El mundo de la percusión ha ido evolucionando desde su inicio hasta convertirse en un instrumento muy importante tanto en la orquesta sinfónica como en el mundo solista. Así mismo, es cada vez mayor el número de compositores que se decantan por escribir música para percusión, adaptándose a los tiempos y buscando nuevos recursos y materiales para componer.

Además, también estábamos interesados en la realización de una *performance* innovadora que aporte nuevas ideas para realizar una interpretación que sorprenda tanto en la parte interpretativa como en la puesta en escena. Cada vez los compositores escriben más para percusión e instrumento acompañante, o incluso, para percusión y *tape* (música electrónica) acompañante.

Anteriormente, iniciamos la toma de contacto con este tipo de obras con una obra de marimba y *tape* del compositor Russell Wharton titulada *Metro*¹. Esta obra, incluye un videoclip para reproducir al mismo tiempo que interpretas la obra, pero, no encajaba del todo con nuestra idea de propuesta performativa. Así pues, llegamos a la obra *Atalanta* de John Psathas, una obra de reciente composición, enérgica y rápida que alterna virtuosidad y musicalidad en una misma pieza.

Todo esto, nos hizo decantarnos finalmente por esta obra, puesto que la obra está compuesta por una serie de características musicales y recursos que nos permitirán llevar a cabo una propuesta performativa interesante, aparte de ofrecer al oyente una experiencia sensitiva poco vista hasta el momento.

¹ Metro: Obra de Russell Wharton para Marimba y tape.

1.2 Estado de la cuestión

Como ya hemos dicho en el apartado anterior, la obra escogida para llevar a cabo nuestro trabajo es *Atalanta* de John Psathas, por ello el estado de la cuestión se centrará en referencias bibliográficas e información que extraeremos de la partitura, puesto que como hemos comentado anteriormente, es una obra de reciente creación y hasta la fecha no hemos encontrado apenas, otra fuente de información que no sea la del autor.

Por todo ello, la información la extraeremos de diferentes fuentes. La primera será el apartado de instrucciones que nos vienen con la propia obra *Psathas, J. (2020). Atalanta.* (John Psathas Editions). En ésta, nos incluye, la partitura del vibráfono y el piano y un breve resumen de la pieza.

Por otro lado, recurrimos a la propia página web del compositor John Psathas (3 de febrero de 2026) para conseguir información del autor y nutrirnos de más información sobre la obra. Del autor extraeremos su biografía, la información desde su nacimiento hasta sus últimas obras. También dispone de un apartado en su web con todo su catálogo de obras, sus próximos eventos y su tienda propia de música donde vende a través de su editorial John Psathas Editions o también de la editorial donde están publicadas todas sus obras compuestas antes de 2019, Promethean Editions.² Así, también podemos conocer las últimas noticias sobre él, los próximos eventos donde va asistir o se va a interpretar su música

De misma forma recurriremos a diferentes entrevistas que ha realizado como la que le realizó en su canal de YouTube el World Percusion Group³ *WPG John Psathas Interview* en 2021 de forma online, en la que habla de su trayectoria musical, el motivo de empezar a componer para percusión, y del impacto de *Atalanta*, que en

² Promethean Editions: Editorial de música.

³ World Percusion Group: Grupo de Percusión formado por percusionistas de diferentes países del mundo.

aquel entonces era de reciente creación. También consultaremos otra entrevista con Gareth Watkins⁴ y que está disponible en el perfil de Youtube de John Psathas, *John Psathas Interview with Gareth Watkins* en el 2011 en el cual habla sobre su inspiración para componer, la motivación que tiene y el sacrificio que conlleva.

Gracias a que podemos tener acceso a los diferentes repositos, bibliotecas y bases de datos de la Comunidad Valenciana y de ámbito Nacional, podemos consultar diferentes TFG, TFM y TESIS para complementar toda la documentación recabada con otras investigaciones previas a este trabajo de otras obras de Psathas, que nos ayudarán a contrastar información sobre su persona, carrera y composiciones, como, por ejemplo, el TFG de Amparo Espinós Juan en 2022 sobre *One Study-One Summary*⁵, una obra que es similar a la planteada en este trabajo pero que fue el primer contacto de John con este tipo de composiciones.

Por último, para analizar y comparar diferentes interpretaciones de la obra recurriremos a videos de YouTube del percusionista al que va dedicado la obra y otros percusionistas, como *Atalanta-John Psathas (*1966)* de Fabian Ziegler y Akvilė Šileikaitė (2021) o *Atalanta by John Psathas (for vibraphone, piano and digital audio)* de Lynn Vartan y Christian Bohnenstengel (2023).

Sin embargo, tras una larga búsqueda de información y publicaciones respecto a esta obra, en repositorios institucionales de a nivel autonómico como los conservatorios superiores de Alicante, Valencia y Castellón y una búsqueda exhaustiva en el repositorio europeo de la Universidad de Alicante, no hemos encontrado ninguna información respecto a esta obra, ni ningún estudio ni trabajo final de carrera, por lo que hace más interesante estudiar esta obra, investigar sobre ella y darla a conocer.

⁴ Gareth Watkins: Escritor.

⁵ *One Study-One Summary*: Obra para percusión y música electrónica compuesta por John Psathas.

1.3 Objetivos

Como objetivo principal de este trabajo nos proponemos realizar una propuesta interpretativa de calidad, conforme al estilo técnico-tecnológico de la pieza y analizar y estudiar la obra con detalle para posteriormente realizar una propuesta performativa que permita ayudar a futuros intérpretes a abordar la obra.

De la misma forma nos planteamos otra serie de objetivos secundarios más concretos:

- Contextualizar el autor musicalmente.
- Contextualizar el Vibráfono y sus diferentes técnicas.
- Contextualizar la obra.
- Analizar las diferentes partes y secciones de la obra.
- Construir una propuesta escenográfica a partir de nuestra propuesta interpretativa.

1.4 Metodología y estructura

Para este trabajo realizaremos un estudio de la obra *Atalanta* para Vibráfono de John Psathas y utilizaremos la metodología multimodal.

En primer lugar, recurriremos a la metodología documental para investigar sobre el compositor, su evolución desde su inicio hasta la actualidad y como ha ido desarrollando nuevas técnicas y conceptos en sus nuevas obras. También para documentarnos sobre el concepto de *Atalanta* en sí mismo y la historia detrás de la obra.

De mismo modo, utilizaremos la metodología cualitativa que nos permitirá dotarnos de información a través de la práctica de la obra que, junto a la visualización de diferentes videos de versiones de otros percusionistas, nos permitirá obtener otro enfoque de información para ayudarnos a realizar la propuesta de estudio de la obra y diseñar nuestra puesta en escena.

Por último, realizaremos un análisis performativo que nos facilitará la localización de los fragmentos con más dificultad para posteriormente plantear una posible solución para solventar dichos fragmentos.

En cuanto a la citación y ciñéndonos al manual de estilo del centro utilizaremos el estilo APA. Se añadirá a pie de página algunas aclaraciones y referencias a anexos, así como las ilustraciones que aparecerán en este trabajo irán acompañadas del correspondiente título junto a la fuente de donde se han extraído.

1.5 Dificultades y facilidades

Para la realización de este trabajo, tuvimos una serie de dificultades que fuimos resolviendo.

En primer lugar, la versión de la obra, puesto que esta obra tiene la versión original⁶, para vibráfono, piano y audio acompañante y, por otro lado, la segunda versión para vibráfono y audio acompañante⁷, que lleva incluida la parte del piano dentro de la pista de audio. Nos decantamos por la primera opción puesto que es la versión original que pensó Psathas para la composición de esta obra. Una vez teníamos claro la versión a interpretar y el enfoque que le íbamos a dar al trabajo, compramos las partituras y el audio para trabajar junto con el pianista que nos iba a acompañar. Conseguimos el programa reaper⁸ y empezamos a fusionar el audio con claqueta (enviado hacia los auriculares para los intérpretes para conseguir una compenetración exacta) y el audio sin claqueta que iría destinado al público.

⁶ Primera Versión: Compuesta en 2020.

⁷ Segunda Versión: Compuesta en 2021.

⁸ Reaper: Software de grabación y producción de audio.

En cuanto al estudio de la obra, se trata de una obra para vibráfono, piano y audio de acompañamiento, con gran dificultad para ambos intérpretes puesto que va a gran velocidad y el nivel de coordinación y precisión de ambos en toda la obra tiene que ser exacta. Ha sido un gran trabajo de compenetración de los dos para ceñirnos con exactitud al audio que ha sido posible gracias a la claqueta que lleva el audio para los intérpretes.

Otro aspecto que debemos de tener en cuenta es la facilidad que hemos tenido a la hora de encontrar entrevistas, videos o redes sociales del compositor, ya que es un compositor contemporáneo a nuestra época.

2. JOHN PSATHAS

2.1 Biografía y trayectoria compositiva.

Ioannis (John) Psathas nació en Wellington, Nueva Zelanda, el 3 de julio de 1966. De padres de origen griego, tiene una producción musical muy diversa. Estudió composición y piano en la Universidad Victoria de Wellington. Estudió con la compositora Jacqueline Fontyn en Bélgica y posteriormente regresó a Nueva Zelanda, donde desde entonces ha dado conferencias de música en la Universidad de Victoria. Del mismo modo, fue un codiciado profesor de la Escuela de Música de Nueva Zelanda de esta misma Universidad, durante 25 años, antes de finalizar esta etapa en 2019 para dedicarse por completo a la composición.

Un elemento imprescindible en su carrera es la magnitud y variedad de sus colaboraciones, puesto que ha colaborado en un álbum clásico que encabezó las listas de Billboard con Serj Tankian, líder de System of a Down. También ha compuesto bandas sonoras para películas, ha colaborado con el Gran Muftí de la Gran Mezquita de París, se ha adentrado en el jazz en proyectos con figuras como Michael Brecker y Joshúa Redman, y ha colaborado en un libro electrónico con Salman Rushdie.

Fue miembro laureado de la Fundación de las Artes de Nueva Zelanda y ha alcanzado un éxito internacional sin precedentes para un compositor neozelandés. Es considerado uno de los tres compositores vivos más importantes de la diáspora griega.

Su música surge en un contexto deslumbrante del s. XXI, donde la colaboración dinámica con maestros creativos de todos los rincones del mundo físico y artístico da como resultados visionarios, conmovedores e inspiradores. Sus primeras colaboraciones fueron trabajar con figuras de la talla de Sir Mark Elder, Kristjan Jarvi, el Cuarteto Takcs, Lara St. John, el Netherlands Blazers Ensemble, la Orquesta de Halle, la Orquesta Sinfónica de Nueva Zelanda, la Orquesta Filarmónica de Estrasburgo, entre otras...

Empezó a explorar la electrónica y el jazz, y una serie de grandes proyectos, que le permitió realizar colaboraciones con artistas de diversos países del mundo que como ahora Asia, Europa, América del Norte y del Sur, África y Australasia.

Logró saltar a la fama cuando su música sonó en la Ceremonia de apertura de los Juegos Olímpicos de Atenas 2004. En 2005 fue nombrado Oficial de la Orden del Mérito de Nueva Zelanda por sus servicios a la música.

La percusión es un elemento destacado en su producción, con un programa constante de nuevos encargos de los mejores músicos del mundo. Prueba de ello fue su éxito con *Matre's Dance*⁹ y *Drum Dances*¹⁰ que hizo que el nombre de John Psathas se conociera rápidamente a nivel internacional. También ha compuesto para otros instrumentos como ahora: un cuarteto de cuerdas que le encargó la Chamber Music New Zealand, o un concierto de saxofón para Federico Mondelci.

Con la aparición de la COVID-19 amplió el alcance de su obra con el lanzamiento en 2020 de los álbumes colaborativos a distancia “It’s Alredy Tomorrow” y “Last Days of March”.

En 2014 obtuvo un Doctorado Superior en el grado de Doctor en Música otorgado por la Universidad Victoria de Wellington por el trabajo que ha aportado. Ha seguido asesorando a diversos compositores e intérpretes y recientemente fue nombrado uno de los 12 galardonados en 2021 de los *Aboslutely Positively Wellingtonian Awards*.¹¹ (Psathas, s.f.)

⁹ *Matre's Dance*: Dúo para percusión y Piano de John Psathas.

¹⁰ *Drum Dances*: Dúo para Batería y Piano de John Psathas encargado por la percusionista Dame Evelyn Glennie.

¹¹ *Absolutely Positively Wellingtonian Awards*: Premios para reconocer a los residentes que hacen contribuciones significativas y voluntarias en la ciudad de Wellington.

2.2 Influencias

John Psathas recibe influencias de diferentes estilos, por lo que no es posible encajarlo en una sola categoría.

Como podemos observar en la biografía del autor, su música es el resultado de diversas colaboraciones, trabajos y experiencias que ha tenido con el mundo del jazz, la música electrónica y proyectos internacionales. (Psathas, s.f.).

La mayor influencia de John Psathas es la herencia de la música griega y la música de Europa del Este y Oriente Medio, otorgada por su origen familiar. Creció inmerso en las tradiciones de su familia, hecho que hizo que tenga tantas influencias en sus composiciones y que fusione sus géneros. Esta influencia de la música griega se refleja en el uso de modos, escalas y ritmos mediterráneos.

Por otro lado, encontramos el jazz. Psathas llegó a tocar hasta nueve conciertos a la semana en un trío de jazz, hecho que hace que su música posea la armonía y el estilo improvisatorio del jazz. Por otro lado, colaboró con saxofonistas como Michael Brecker y Joshua Redman. Rítmicamente también podemos encontrar influencias del *rock* y el *hip-hop*. (Martin, s.f.)

Por otro lado, el minimalismo también influye en su obra, aunque se combinan con otros elementos de modo singular. La repetición constante aparece a menudo como motor generador en sus obras.

Su influencia de la música electrónica y electroacústica la recibe cuando estudiaba en la *Victoria University of Wellington* cuando descubrió la composición electroacústica y enseguida la empezó a utilizar en sus composiciones a principios de los años sesenta. (Victoria University of Wellington, 2021)

2.3 Obra

La obra de John Psathas se compone por diferentes composiciones de diferentes géneros y proyectos de gran envergadura. Su primera obra conocida fue *Matre's Dance* compuesta en 1991, un dúo para percusión y piano estrenado por la percussionista Dame Evelyn Glennie, que convirtió a Psathas en un referente internacional para los intérpretes de percusión. A esta obra le siguió *Drum Dances* para batería y piano que terminó de consolidar su reputación como compositor (Martin, 2021; SOUNZ, s.f.).

En cuanto a sus composiciones orquestales destaca *View from Olympus*, un doble concierto para percusión, piano y orquesta. Desde su estreno la obra ha sido interpretada por numerosas orquestas en todo el mundo y obtuvo el *SOUNZ Contemporary Award* en 2002.

Un hito dentro de su carrera fue la composición de la música para los Juegos Olímpicos de Atenas. Psathas fue el responsable de las músicas ceremoniales de apertura y clausura. Esta composición le proporcionó la mayor audiencia jamás alcanzada por un compositor neozelandés. (Victoria University of Wellington, 2021)

Entre sus proyectos de compromiso social y político destaca *100 Years*, una exploración sobre el genocidio armenio de 1915, una obra cinematográfica y escénica que desafía el tratamiento convencional de la conmemoración de la Primera Guerra Mundial. (Victoria University of Wellington, 2021)

Su trayectoria ha sido reconocida institucionalmente con el nombramiento como Laureado de la *Arts Foundation of New Zealand* en 2003, además de los premios Tui al mejor álbum clásico en los años 2000, 2004 y 2007, y su designación como *Officer of the New Zealand Order of Merit, ONZM* en 2005. (Victoria University of Wellington, 2021)

3. EL VIBRÁFONO

Atalanta, está escrita para Vibráfono, piano y audio de acompañamiento. Y al igual que esta obra, el Vibráfono es uno de los instrumentos más nuevos en el mundo de la percusión. Por ello, hemos creído conveniente dejar reflejado en este trabajo su historia, fisionomía y técnicas de interpretación para ayudarnos a entender un poco mejor la obra que vamos a interpretar.

3.1 Historia y Fisionomía

Tal y como podemos observar en el método de vibráfono de Jacques Delécluse: “el vibráfono es un instrumento “solista” por excelencia” (Delécluse, 1963). Desciende directamente del metalófono, un instrumento antiguo, utilizado en Java y en Bali que estaba construido de entre 6 a 15 láminas de bronce colocadas encima de una caja de resonancia llamada “sarón” o bien encima de unos tubos resonadores de bambú. (Delécluse, 1963).

El origen del vibráfono lo podemos encontrar en el libro de James Blades *Los instrumentos de percusión y su historia*¹² donde Blades afirma:

¹² Blades, J. (1984). Los instrumentos de percusión y su historia. En J. Blades, *Los instrumentos de percusión y su historia*. (págs. 398 - 400). Londres: Faber & Faber.

En 1916 Hermann Winterhoff, de la emprendedora firma Leedy Drum Co., añadió un vibrato mecánico a una “marimba de acero”, en la que el efecto de voz humana se obtenía subiendo y bajando las cámaras de resonancia por medio de un aparato accionado por un motor. En 1921 se perfeccionó el principio fundamental: ahora el vibrato se obtenía abriendo y cerrando alternativamente los extremos superiores de los resonadores. Los discos van sujetos a un eje, uno en cada una de las dos filas de resonadores. Estos ejes van movidos por un mecanismo de ruptura del sonido que hace que este fluya en una serie de pulsaciones, cuya velocidad se gradúa ajustando las revoluciones del eje.

James Blades

En la anterior cita podemos observar que inicialmente, el vibráfono emitía su sonido mediante un mecanismo que acercaba y alejaba los tubos de resonancia de las láminas mediante un motor, en definitiva, un mecanismo poco práctico. Posteriormente se dotó a los tubos de resonancia de unos discos giratorios en su parte superior para generar ese sonido vibratorio.

Este instrumento recibió el nombre de *vibraphone* y fue un gran descubrimiento, tanto, que a mediados de los años 20 ya estaba totalmente integrado en las orquestas de baile y en 1934 Alban Berg le dio un papel en su ópera *Lulu*¹³. Por otro lado, también se convirtió en un instrumento clave en el jazz pues hasta Siegfried Fink compuso el *Concertino para vibráfono, orquesta de cuerda o piano* en 1967. (Blades, 1984).

El vibráfono tiene una extensión estándar es de tres octavas, aunque su tamaño menos extenso se corresponde a las 2 ½ octavas y la más extensa a las 4 octavas. Las láminas (de aleación) están dispuestas todas al mismo nivel, naturales y alteradas, para facilitar así el uso de tres o más baquetas. Dispone de dos filas de tubos resonadores que en la parte más próxima a las láminas llevan incorporados unos discos que son los que

¹³ *Lulu*: Ópera en un prólogo, dos actos y un epílogo compuesta por Alban Berg.

permiten (cuando se acciona el motor) producir el efecto vibratorio cuando se rompe el sonido.

De mismo modo, dispone de un pedal que nos permite accionar la resonancia o no, que funciona de la misma forma que el pedal resonador del piano, es decir, cuando queramos que el sonido resuene, accionaremos el pedal y cuando queramos limpiar su resonancia soltaremos el pedal, de tal forma que se limpiara el sonido. También es posible que en ocasiones encontremos que la partitura requiera tocar un fragmento sin resonancia, en ese caso, no se accionará el pedal. (Blades, 1984). Los vibráfonos actuales suelen tener una afinación con un temperamento igual a 442 Hz, aunque esta afinación puede variar según el fabricante.

Tal y como hemos explicado anteriormente, el vibráfono se puede tocar con dos baquetas, aunque también se puede tocar con cuatro. Además, contamos con diferentes técnicas extendidas que nos permiten obtener diferentes resultados tímbricos y sonoros.

3.2 Tipos de baquetas

Existen diferentes tipos de baquetas para el vibráfono actualmente. Se clasifican según su dureza, su núcleo o el material del eje,

Su tipo de dureza varía dependiendo de su núcleo y de la misma forma pueden variar en tamaño, material de los que están contruidos¹⁴ y forma, aunque se clasifican normalmente en núcleo blando, adecuados para los registros graves de las láminas, núcleo medio que ofrecen un ataque medio y sirve para los registros medios, y

¹⁴ (Innovative Percussion Inc., 2026)

finalmente, núcleo duro que están diseñados para las octavas más agudas para que proyecten el sonido más claro y articulado.

Seguidamente, también varían por el tipo de envoltura que dispongan. Pueden ser envueltas con hilo de lana o sintética y hace que el golpe se suavice, cuanto más lana e hilo tenga alrededor del núcleo, más suave será el tono. Sin embargo, también podemos encontrar baquetas sin recubrimiento, lo que proporciona un ataque muy duro.

Por último, las baquetas se pueden diferenciar según su eje, ya que el material de construcción de este puede variar entre eje de ratán y eje de abedul.

Los ejes de abedul, o lo que es lo mismo, de madera, son ejes rígidos y sin flexibilidad, lo que normalmente son más favorables para interpretar la técnica Stevens, puesto que la empuñadura mantiene las baquetas de forma independiente sin cruzar su eje en la palma. El abedul permite obtener precisión y control independiente de las baquetas, así como también un intervalo de apertura muy amplio.

Por otro lado, el ratán nos proporciona ligereza y flexibilidad. Los ejes de ratán dotan a la baqueta de un rebote natural y son perfectas para la empuñadora Burton o la empuñadura tradicional, puesto que este *grip*¹⁵ implica cruzar los ejes de las baquetas entre sí dentro de la palma de la mano, la flexión del eje absorbe el golpe y permite realizar un golpe suave en cuanto a recorrido de la mano, pero potente en cuanto a sonido (Steve Weiss Music, 2026).

¹⁵ *Grip*: Posición de las manos al coger las baquetas.

3.3 Tipos de empuñadura

Como hemos comentado con anterioridad, existen diferentes formas de *grip* para agarrar las baquetas. Cada uno de esos agarres tienen unas características diferentes y dotan de unas posibilidades diferentes al percusionista. Existen diferentes tipos de *grip* entre los cuales se hayan las técnicas Stevens, Burton, tradicional y el agarre Musser.

Hay dos formas de empuñaduras de las baquetas. Por un lado, la independiente, en la cual las baquetas no se tocan en la palma de la mano y, por otro lado, la cruzada, en la cual las baquetas se cruzan dentro de la palma de la mano.

La técnica Musser fue la primera técnica independiente en ser creada por Claire Omar Musser. Esta técnica consiste en agarrar la baqueta interior entre el pulgar y el índice, sujeta a la base del pulgar por el dedo corazón, y la baqueta exterior se mantiene entre el dedo corazón y anular, siendo sujeta por el anular y el meñique. El eje de la baqueta puede sobresalir de la palma o mantenerse en el extremo de la palma. (Double mallet grips, 2012).

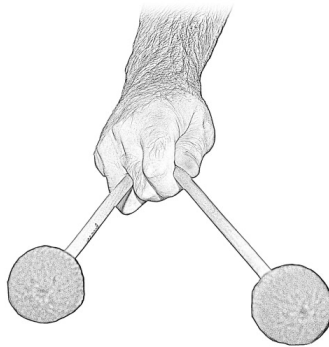


Ilustración 1: Técnica Musser vista frontal

Fuente: <https://doublemalletgrips.wordpress.com/2012/08/19/the-musser-grip/>

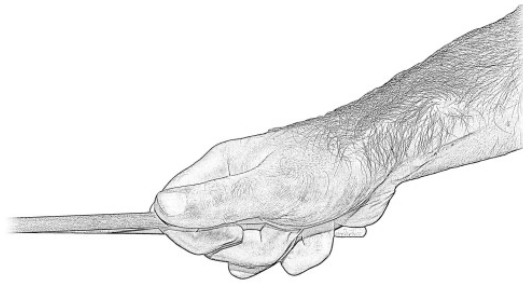


Ilustración 2: Técnica Musser vista lateral

Fuente: <https://doublemalletgrips.wordpress.com/2012/08/19/the-musser-grip/>

A su vez, la técnica Stevens deriva de la técnica Musser y fue popularizada por Leigh Howard Stevens. Esta técnica es muy similar a la anteriormente descrita, pero con algunas modificaciones. La baqueta exterior se coje entre el dedo corazón y el meñique, situando el extremo de la baqueta en el extremo de la palma de la mano. La baqueta interior será apoyada en la primera falange de dedo índice, cerca del nudillo, y su extremo situado en la palma de la mano y el pulgar descansará sobre la baqueta encima del dedo índice. A su vez, el dedo corazón estará situado encima del extremo de la baqueta interior, dentro de la palma de la mano. (Gottry, 2021).



Ilustración 3: Técnica Stevens vista desde arriba

Fuente: Gottry, E. T. (19 de Abril de 2021). *Playing with Four Mallets: How to Hold Them*. Obtenido de Percussive Arts Society : <https://pas.org/pas-blog/playing-with-four-mallets-how-to-hold-them>

En cuanto los *grips* cruzados tenemos la empuñadura tradicional o la empuñadura Burton. La empuñadura tradicional es un agarre muy popular en Europa y Asia. La

baqueta exterior se coloca entre el dedo índice y el dedo corazón y las baquetas se cruzan dentro de la palma de la mano con la baqueta exterior por debajo de la interior, la interior será sujeta por el lateral del dedo pulgar. La posición de la mano será paralela al suelo. (Gottry, 2021).



Ilustración 4: Técnica tradicional vista desde arriba

Fuente: Gottry, E. T. (19 de Abril de 2021). *Playing with Four Mallets: How to Hold Them*. Obtenido de Percussive Arts Society : <https://pas.org/pas-blog/playing-with-four-mallets-how-to-hold-them>

El agarre Burton fue desarrollado por Gary Burton y es muy similar al agarre tradicional. La principal diferencia existente con el agarre tradicional es que la baqueta interior se cruza dentro de la palma por debajo de la exterior, lo que dota a este agarre de mayor fuerza a la baqueta exterior. El dedo índice junto al dedo pulgar se sitúan cogiendo la baqueta interior, mientras que la baqueta exterior es sujeta por el dedo anular y la baqueta interior. Según Burton, este agarre ofrecía seguridad y control de las baquetas con los dedos. (Burton, 1968).

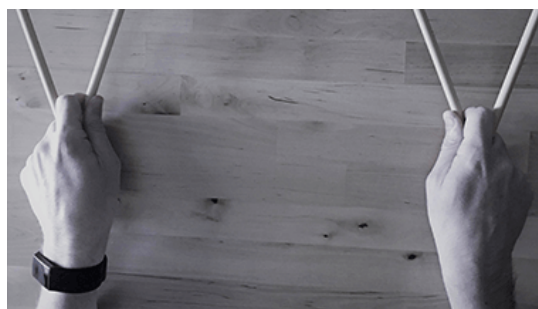


Ilustración 5: Técnica Burton vista desde arriba.

Fuente: Gottry, E. T. (19 de Abril de 2021). *Playing with Four Mallets: How to Hold Them*. Obtenido de Percussive Arts Society : <https://pas.org/pas-blog/playing-with-four-mallets-how-to-hold-them>

3.4 Recursos técnicos

Una vez que conocemos los tipos de agarres, vamos a conocer algunos de los diferentes recursos técnicos de los que podemos disponer a la hora de tocar el vibráfono.

El recurso más importante del vibráfono es el uso del pedal o también llamado *pedaling*. Esta técnica funciona presionando el pedal hacia abajo, y hace que la barra amortiguadora situada contra las láminas, unida al pedal mediante una varilla de metal, descienda, dejando así que las láminas resuenen. Se presiona con el pie derecho, a una altura aproximada de 5 cm. del suelo, ya que, si se presiona hasta el suelo, tardará más tiempo en volver a su posición original. El pedal se usa principalmente para frasear.

La técnica *post-pedal* es una técnica que se obtiene presionando el pedal después de golpear la nota. Esta técnica nos proporciona un sonido muy limpio y no permite que el sonido se mezcle con el sonido anterior, es decir, sin resonancia entre ellas. La cantidad de pedal que se debe usar es relativa al sonido y resonancia que se desee.

Por otro lado, tenemos otra técnica llamada *dampening*, y es una técnica de fraseo que permite controlar la duración de una nota. Esta técnica se puede llevar a cabo con el pedal presionado y amortiguando sólo algunas notas que se deseen con las baquetas o con las manos. Otro beneficio que proporciona esta técnica es la posibilidad de tocar un acorde y posteriormente apagar algunas notas. La notación de esta técnica en la partitura se indica con una X después de una nota. Existen diferentes tipos de *dampening* entre los que se encuentran:

El *Mallet dampening* se basa en amortiguar la lámina con la baqueta con la cual se ha tocado o con cualquier otra. Esta técnica se debe usar presionando la baqueta contra la lámina de forma suave, deslizando la baqueta sobre la lámina, puesto que, si se amortigua con demasiada fuerza, sonará de nuevo. La forma correcta de realizar esta

técnica que golpear una nota y amortiguarla sin que se escuche el golpe de la baqueta al amortiguar contra la lámina.

Otra técnica sería el *Hand dampening*, esta técnica es un tipo de amortiguación manual. Es muy limitada y solo se utiliza en ocasiones que en la que no es posible utilizar la técnica *Mallet dampening*. Se realiza presionando la primera y segunda articulación de los dedos contra la lámina y se suele usar entre notas naturales y alteradas.

Otra técnica es *Slide Dampening* y se utiliza en casos especiales, ya que solo se puede utilizar entre dos notas consecutivas. Se basa en tocar una sucesión de notas con una mano y amortiguar el sonido con la otra rápidamente para atenuar el sonido (Samuels, 1982).

En cuanto a técnicas que podemos realizar con nuestras baquetas se encuentra:

El *legato* que se produce presionando el pedal, y tocando la melodía amortiguando la nota anterior con la baqueta.

El *staccato* que se produce sin presionar el pedal, articulando cada una de las notas produciendo un sonido corto y seco.

4. ATALANTA

4.1 Contextualización y significado

Atalanta, está compuesta por John Psathas en 2020. Fue encargada por Fabian Ziegler y está dedicada a él y a su esposa Akvilė Šilekaitė. Psathas se inspiró en esto al saber que iba a componer una obra para un matrimonio.

La palabra Atalanta proviene de la mitología griega y su significado literal es igual en peso, nombre que se adecuaba muy bien a la razón de un matrimonio. Por otro lado, Atalanta es el nombre de una “heroína griega, una virgen de pies rápidos que evitaba a los hombres y se dedicaba a la cazadora Artemisa”. (Psathas, s.f.)

El mito de Atalanta cuenta que ella sólo aceptaría casarse si un pretendiente le superaba en una carrera a pie, pues sabía que era tan veloz que era imposible que le ganaran. Si su pretendiente no ganaba la carrera, lo matarían. Muchos aceptaban el reto, pero nunca conseguían ganar a Atalanta y terminaban muriendo. Hasta que un día Hipómenes¹⁶, quien se había enamorado de Atalanta, le retó. Éste había estado orando a la diosa Afrodita para que le prestase ayuda y de ella recibió tres irresistibles manzanas doradas. En la carrera, cada vez que Hipómenes lanzaba una manzana dorada, Atalanta se desviaba del camino para cogerla, así que cada vez que Atalanta alcanzaba a Hipómenes, él lanzaba otra manzana para que Atalanta saliese del camino a recogerla, consiguiendo finalmente ganar la carrera y, por tanto, casarse con Atalanta.

Psathas plasma este mito en la obra tanto por la rapidez a la cual va la obra como por el diálogo que mantienen el piano y el vibráfono.

¹⁶ Hipómenes: Héroe de la mitología griega, esposo de Atalanta.

John, confiesa que la composición de Atalanta tuvo un desliz con el encargo de esta obra, puesto que su agenda para los trabajos de composición ocupa de dos a seis años en el futuro. Pero a principios de 2020, Psathas y su esposa se encontraban de vacaciones de Navidad cuando recibió un mensaje de Fabian:

Recibí un mensaje de Whatsapp de Fabian preguntando sobre la nueva pieza y cuando podía esperarla. En la mente de Fabian, se tenía que entregar hace unas semanas antes. En mi mente, había un agujero negro donde se suponía que estaba el proyecto. Había desaparecido por completo de mi agenda. Por primera -y única- vez, había perdido por completo la noción de un proyecto y una fecha límite [...] Carla se levantó en silencio y comenzó a hacer sus maletas para regresar a Wellington. En menos de una hora estaba trabajando en la pieza. [...] Increíblemente, escribí la pieza en 8 días. Ellos fueron, con diferencia, los días de composición más locos, salvajes y alimentados por la cafeína de mi vida.

John Psathas

Fue escrita en tan sólo 8 días y se ha convertido en la pieza más exitosa de los últimos 20 años por detrás de One Study One Summary. Destaca por el virtuosismo y su complejidad rítmica. (Psathas, s.f.)

4.2 Análisis de la obra

Para entender la obra, realizaremos diferentes análisis tanto formal y motivico como armónica, aunque prevalecerá el formal frente al armónico, que actuará de forma funcional para ayudarnos a entender lo que pasa en cada momento.

4.2.1 Análisis formal

Atalanta, se sitúa dentro de una estética minimalista, caracterizada por la repetición de patrones mecánicos y la superposición de células rítmicas. Desde una perspectiva tonal, la obra se compone en torno a diferentes modos provenientes de la tradición griega, aspecto que concretaremos posteriormente. Por otro lado, desde una

perspectiva modal, la obra se sitúa dentro de una ambigüedad modal enmarcada por el conjunto de modos correspondientes a la armadura de cuatro bemoles, oscilando entre Mib mixolidio, Lab jónico, Reb lidio, Dob frigio, Fa eólico y Sib dórico. Esta ambigüedad contribuye a reforzar la sensación de estatismo armónico característica de la obra, evitando así la consolidación de un centro tonal inequívoco y favoreciendo una percepción más abierta y fluctuante del material sonoro. No obstante, dado que el presente estudio parte de las herramientas de análisis que hemos adquirido durante nuestros estudios y por tanto, de modelos estructurales clásicos, procuraremos identificar centros tonales o puntos de referencia sonoros, que nos permitan organizar y comprender la obra, aunque dichos centros respondan a una necesidad metodológica y perceptiva que a una afirmación de funcionalidad tonal en sentido estricto.

Asimismo, como ya hemos comentado anteriormente, el título de la obra remite al mito griego de Atalanta, figura asociada a la velocidad, la destreza y el desafío competitivo. Aunque la obra no dispone de un programa narrativo concreto, su carácter virtuosístico, la constante energía y el impulso rítmico, nos permiten relacionarla con la mítica carrera entre Atalanta e Hipómenes. Desde esta perspectiva, la sucesión de patrones mecánicos y el dinamismo continuo de la obra podría interpretarse como la representación sonora de dicha persecución. En este sentido, la obra podría situarse también dentro de una estética cercana a la del poema sinfónico o de la música programática, entendida no como una descripción narrativa literal, sino como una evocación musical de imágenes acciones o referencias extra musicales.

El objetivo principal de este trabajo será abordar la obra desde una perspectiva formal, entendiendo la estructura como una herramienta fundamental tanto para la comprensión analítica como para la interpretación música. A pesar de tratarse de una obra contemporánea, emplearemos modelos de análisis derivados de la tradición académica y de los esquemas formales estudiados en los cursos de análisis del grado. Más que una aplicación rígida de categorías históricas, este enfoque pretende utilizar

la estructura clásica, como un punto de partida que nos permita reconocer relaciones, tensiones y procesos formales presentes en la obra, puesto que, incluso en los lenguajes contemporáneos, muchos de los mecanismos de organización musical continúan respondiendo a patrones perceptivos y estructurales reconocibles.

Desde esta perspectiva, en la obra podemos identificar una pseudoforma sonata articulada en tres grandes secciones: A (exposición), B (desarrollo) y A' (reexposición). Dentro de la sección A aparecen dos ideas temáticas principales: un tema a y un tema b, siendo este último especialmente relevante por contener uno de los motivos fundamentales de la obra, que posteriormente se retoma en la reexposición de A'. La sección B funciona como un amplio espacio de desarrollo dividido en varias subsecciones, donde el material presentado previamente es sometido a procesos de variación y transformación, especialmente a partir de los diseños rítmicos y motivicos de los temas a y b.

Todo ello se desarrolla dentro de un lenguaje minimalista basado en la reiteración, la pulsación constante y los juegos mecánicos entre los instrumentos, sostenidos por una armonía estática construida sobre centros tonales persistentes y recurrentes.

A continuación, realizaremos una tabla gráfica para separar por compases la estructura de la obra:

SECCIÓN A Exposición (c.1 - c.121)	a.0 (c. 1 – c. 20) a.1 (c. 21 – c. 37) a.2 (c. 38 – c. 69) coda de tema a (c. 70 – c. 93) b.1 (c. 94 – c. 109) b.2 (c. 110 – c. 121)
SECCIÓN B Desarrollo (c.122 - c.353)	B1.1 (c. 122 – c. 137) B1.2 (c.138 – c. 180) B1.3 (c. 181- c. 196) Transición (c.197 – c. 227) B2.1 (c. 228 – c. 250) B2.2 (c. 251 – c. 271) B3.1 (c. 272 – c. 295) B3.2 (c. 296 – c. 316) B3.3 (c. 317 – c. 332) Coda (c. 333 – c. 342) Puente (c. 343 – c. 353)
SECCIÓN A' Reexposición (c.354 - c.439)	Tema b (c.354 – c. 386) Transición (c. 387 – 392) Tema a (c.393 – 439)
CODA FINAL (c.440- c.465)	

Ilustración 6: Esquema del análisis de la obra Atalanta

Fuente: Propia

Como podemos observar en el gráfico anterior, la sección A inicia la obra con un ostinato del piano junto a la electrónica estructurado en dos bloques de 14+6 compases, con un juego rítmico que permanecerá presente a lo largo del tema a. La electrónica introduce un pulso constante y mecánico, mientras que los seis compases siguientes

incorporan un *loop*¹⁷ que actúa como elemento de transición y preparación hacia la entrada del tema principal.

El centro modal en este momento se sitúa en Sib dórico, articulado mediante los acordes de Bb add6/4 y Ab add6/7. La presencia recurrente de la nota Sol adquiere especial relevancia, ya que funciona como nota característica o modal del modo dórico, reforzando así esta percepción sonora.

El tema a comienza en la anacrusa del compás 21 con a1. El vibráfono introduce la melodía principal del tema mediante un diseño fugaz y veloz, casi como si irrumpiera rápidamente dentro de la obra, evocando así el carácter atlético y dinámico asociado al mito de Atalanta. El piano y la electrónica mantienen el entramado rítmico heredado del inicio de la obra, generando una base mecánica y constante que sostiene la línea melódica del vibráfono. El centro modal continúa asentado en Si dórico.

En el compás 36 inicia a2, segunda parte del tema a. Esta subsección se divide a su vez en dos apartados. El primero, a2.1. está formado por dos semifrases de ocho compases (8+8). En los primeros ocho compases predomina un carácter más rítmico y percusivo basados en los saltos de octava mientras que en los ocho compases siguientes el discurso melódico adquiere un perfil más lírico gracias al movimiento por grados conjuntos.

En el compás 54 se introduce a2.2, donde Psathas reutiliza el material de a2.1 mediante pequeñas variaciones melódicas que enriquecen el diseño original sin alterar su identidad original.

En el compás 70 se introduce la coda del tema a, construida mediante una estructura de 4+4 compases. Posteriormente, una transición iniciada en el compás 78 reutiliza

¹⁷ *Loop*: Base rítmica repetitiva, utilizado con frecuencia en la música moderna.

materiales motivicos y rítmicos del propio tema a para realizar una transición progresiva hacia el tema B. Durante esta transición, el Si b adquiere una función de dominante orientada hacia Mi b, centro tonal insinuado mediante la presencia insistente de esta nota tanto en el piano como en la electrónica a modo de pedal.

La anacrusa del compás 94 marca la entrada del tema B, situado en Mib mixolidio. Aquí se establece claramente Mib como centro tonal y aparece el que puede considerarse el motivo principal de la obra, posteriormente retomado en la reexposición.



La sección B, el desarrollo, comienza en el compás 122 con B1.1. Durante estos doce compases reaparece en el vibráfono un diseño basado en saltos interválicos presentes en a2. El centro modal se desplaza en esta sección hacia Fa eólico, perceptible tanto por la pedal de dominante de Do en el piano y la electrónica como por el dibujo melódico del vibráfono, construido a partir del acorde de Fa menor con sexta añadida. La aparición de Reb, nota modal característica, contribuye a reforzar dicha sonoridad.

En el compás 138 se inicia B1.2., estructurado en 21+21+1 compases. En el primer bloque de compases, el vibráfono y el piano desarrollan un *ostinato*¹⁸ conjunto donde una mano mantiene un diseño rítmico construido sobre el V y VI grado, mientras la otra desarrolla un motivo melódico de carácter casi lírico basado principalmente en las notas del acorde de Fa menor. La electrónica continúa funcionando como motor rítmico constante.

Los siguientes veintiún compases mantienen este mismo planteamiento con ligeras modificaciones y variaciones internas. Finalmente, un compás aislado actúa como anacrusa y preparación para B1.3.

En el compás 181 comienza B1.3. formado por dos frases de ocho compases. Esta subsección puede entenderse como una breve inflexión hacia Dob frigio, perceptible en la oscilación entre Dob y Reb en la mano derecha del piano, tónica y nota modal respectivamente, así como en la presencia de un pedal de Reb en la mano izquierda. A nivel rítmico se reutilizan materiales previamente expuestos en la sección A.

En el compás 197 aparece una transición que genera una sensación de suspensión e indefinición. El discurso musical se desplaza hacia Reb lidio, perceptible gracias a la aparición del II grado, nota modal característica, junto con la insistencia sobre el acorde de Reb. Esta sensación de indefinición armónica se produce especialmente en

¹⁸ *Ostinato*: Recurso compositivo que consiste en la repetición constante de un fragmento.

el plano rítmico, ya que los patrones anteriores comienzan a difuminarse progresivamente.

Durante esta transición, el piano recupera los saltos de octava presentes en a2, mientras que el vibráfono, mediante líneas construidos por grados conjuntos, actúa como principal hilo conductor de la melodía. Los últimos siete compases preparan el regreso a Fa eólico y conducen hacia B2.

B2 comienza en el compás 226 dentro del modo Fa eólico. El vibráfono desarrolla un diseño casi arpegiado mientras el piano asume el protagonismo melódico en B2.1. presentando un motivo que recuerda al tema principal de b, aunque evitando una resolución plena y quedando suspendido mediante notas largas. La electrónica crea un colchón rítmico continuo que sostiene la textura.

En el compás 251 aparece B2.2., donde el discurso se desplaza nuevamente hacia Sib dórico. Esta subsección funciona como variación de B2.1, aunque con un carácter más veloz y una melodía basada principalmente en grados conjuntos.

En el compás 272 comienza B3, última gran subsección del desarrollo. B3.1. busca una sonoridad más compacta y unificada mediante diseños al unísono y octavados entre los dos instrumentos. El centro tonal oscila entre Sib y Mib, dos áreas estrechamente relacionadas dentro del eje modal de la obra. Esta construcción, organizada en 8+6+6+4 compases, conduce hacia B3.2 en el compás 296.

En B3.2. destaca especialmente la escritura al unísono entre el piano y el vibráfono. Ambos instrumentos desarrollan una melodía de carácter semivirtuosístico que concentra la atención del oyente, mientras la armonía queda reducida casi en su totalidad a líneas construidas mediante grados conjuntos.

En el compás 317 introduce B3.3 formado por dos frases de 6+2 compases que sirven como cierre de la sección del desarrollo. En ellas reaparecen y se sintetizan diferentes motivos utilizados a lo largo de la obra, preparando así la llegada de la coda.

La coda del desarrollo comienza en el compás 333 en Reb lidio. El acorde de Reb con séptimas y segunda suspendida, Mib nota modal característica, genera una tensión sutil que funciona como conclusión del desarrollo y prepara el puente posterior.

En el compás 343 aparece un puente cuya función principal es reconstruir progresivamente la tensión tras la distensión de la coda anterior. Poco a poco comienza a insinuarse nuevamente el motivo principal de la obra, perteneciente al tema b1, captando la atención del oyente y anticipando de forma sutil la llegada de la reexposición.

La reexposición comienza en el compás 354 recuperando, en primer lugar, el tema b y su característico motivo principal. El discurso retorna a Sib dórico mediante una reexposición prácticamente literal del material original.

Una breve transición de seis compases conduce desde el compás 367 hacia la reaparición del tema a.

En el tema a reaparece en el compás 393 de forma más variada y menos literal que el tema b, aunque conservando claramente sus principales rasgos motivicos y melódicos.

Finalmente, en el compás 440 comienza la coda final de la obra. En ella vuelve a destacar el motivo principal presentado originalmente en el tema b, funcionando como elemento de cierre y síntesis de todo el discurso musical. La obra concluye con una nota sostenida compartida entre piano y el vibráfono, dejando una sensación de suspensión y permanencia sonora.

En definitiva, el análisis de esta obra nos permite comprender como John Psathas construye un lenguaje musical profundamente marcado por la estética minimalista,

no únicamente por la repetición mecánica de patrones, sino también por la reutilización y transformación constante del material motivico y rítmico. A lo largo de la obra, las células melódicas evolucionan progresivamente sin perder nunca su identidad original, generando así una sensación de continuidad y cohesión estructural. Las melodías, más cercanas en muchos momentos a diseños rítmicos que a líneas melódicas tradicionales, funcionan como auténticos motores del discurso musical, reforzando el carácter dinámico y veloz.

A pesar de tratarse de una composición contemporánea, el estudio formal permite identificar una organización cercana a la forma sonata tradicional. Evidentemente, no se trata de una aplicación literal del modelo clásico, ya que desaparecen elementos propios de la funcionalidad tonal tradicional y la articulación temática responde a procedimientos más cercanos al minimalismo y a la música modal. Sin embargo, si pueden reconocerse funciones estructurales equivalente a una exposición, un desarrollo y una reexposición. Esto demuestra cómo muchos principios organizativos heredados de la tradición clásica continúan presentes en la música contemporánea, aunque reinterpretados desde nuevos lenguajes estéticos. En cierto modo, la obra evidencia que la concepción formal clásica sigue funcionando como una herramienta perceptiva eficaz incluso dentro de contextos musicales alejados de la tonalidad funcional.

Otro aspecto relevante es la relación tímbrica entre el piano y el vibráfono. Ambos instrumentos comparten gran amplitud de registro y una capacidad percusiva muy marcada, lo que permite a Psathas construir una escritura extremadamente compacta y precisa desde el punto de vista rítmico, ya que, en diferentes momentos ambos instrumentos funcionan casi como una única unidad sonora, alternando la fusión al unísono y la complementariedad motivica. La electrónica, lejos de asumir un papel experimental o rupturista, se integra de manera orgánica dentro del conjunto, funcionando principalmente como soporte rítmico, refuerzo tímbrico y elemento

generador de tensión. De este modo, podemos observar como la obra, demuestra cómo el uso de medios electrónicos no implica una ruptura con los lenguajes modales o con la percepción de centros tonales, alejándose así de estereotipos que asocian la electrónica con la atonalidad o los procedimientos seriales.

El componente extra musical de la obra nos permite enfocarla desde una lectura programática. El título remite al mito de Atalanta y aunque no establece explícitamente un programa narrativo concreto, el carácter, el impulso y la presencia de un motivo principal recurrente permiten asociar la obra con este mito. Desde esta perspectiva, el motivo principal podría representarse como la figura de la propia Atalanta reapareciendo de manera insistente a lo largo de la obra como un elemento de identidad y reconocimiento.

Incluso, desde un punto de vista subjetivo, podríamos establecer una relación simbólica entre las tres grandes subsecciones del desarrollo y las tres manzanas doradas entregadas por Afrodita a Hipómenes para distraer a Atalanta durante la carrera. Evidentemente, esta interpretación no pretende afirmar una intención programática explícita por parte del compositor, pero sí pone de manifiesto cómo la propia construcción formal y motivica de la obra favorece asociaciones narrativas e imaginativas cercanas al ámbito del poema sinfónico o de la música programática.

En definitiva, Atalanta constituye una obra donde tradición y modernidad conviven de manera especialmente equilibrada. El minimalismo, la modalidad, la música electrónica y la escritura contemporánea coexisten con principios formales heredados de la tradición clásica, generando un discurso musical accesible desde el punto de vista perceptivo, pero al mismo tiempo complejo en su construcción interna. Todo ello convierte la obra en un ejemplo interesante que nos permite observar cómo los lenguajes contemporáneos pueden dialogar con modelos históricos sin perder su identidad estética propia.

5. PROPUESTA PERFORMATIVA

Una vez que ya conocemos la obra, y hemos estudiado su significado, se procederá a preparar e investigar cual es la mejor forma de interpretarla y crear nuestra propia propuesta performativa, que posteriormente tendremos que defender.

5.1 Propuesta colocación y baquetas

Con respecto a la colocación de los instrumentos junto con el altavoz, se ha procurado mantener un buen ángulo de visión entre el vibráfono y el piano y una posición que resultara cómoda para la interpretación de la obra.

El piano se situará a la izquierda desde la perspectiva del público, con la tapa del piano abierta hacia el público y mirando al vibráfono que se situará enfrente. Del mismo modo, el vibráfono se situará a la derecha del escenario desde la perspectiva del público, colocado de tal forma que podamos ver al pianista, ligeramente de lado con respecto al piano.

El altavoz se situará entre los dos intérpretes, y aunque la obra, se puede interpretar sin *click-track*¹⁹, se optará por utilizarlo, ya que garantiza, una compenetración y exactitud de los dos intérpretes con el audio. De esta forma, se utilizará un ordenador con tarjeta de sonido, que nos permita separar el audio que escuchen los intérpretes y el audio que escuche el público por el altavoz.

Se utilizará el programa *reaper* para realizar la mezcla. En primer lugar, se crearán dos pistas de audio, en la primera se situará el audio sin claqueta, y en la segunda, el audio con claqueta proporcionada por el compositor. Se conectará una tarjeta de sonido al ordenador. En este caso, la que tenemos al alcance de nuestra mano es una *Behringer*

¹⁹ *Click-track*: Pista de audio que marca el tiempo de forma exacta.

UMC404HD, en la que se conectará el altavoz desde el puerto de salida con el audio de la pista uno.

Por la salida de los cascos se conectará un bifurcador mini Jack estéreo que nos permite dividir el canal de la pista, en la cual estará el audio con claqueta, en dos salidas. Estas salidas estarán conectadas con un alargador de mini Jack cada una, a los auriculares de cada intérprete.

Por otro lado, hemos realizado una selección de baquetas de vibráfono, después de probar diferentes baquetas que teníamos disponibles y observar su sonido, ataque y dureza. Empezamos probando en primer lugar unas baquetas de vibráfono *Morgan Mallets*²⁰ modelo *VS23 Medium*, que inmediatamente nos dimos cuenta de que estas baquetas no disponían de apenas ataque, aparte de que el sonido que proporcionaban era demasiado redondo y poco entendible con la reverberación del vibráfono.

Seguidamente, realizamos una prueba con las baquetas de vibráfono *VS21 Hard* también de la marca *Morgan Mallets* pero nos dimos cuenta de que tenía mucho ataque, mucha dureza, y no permitía dejar peso en el sonido, pues enseguida el sonido se rompía.

Optamos en este instante en probar las baquetas de vibráfono de la marca *Mike Balter*²¹ modelo *No. 23R*, que nos permitía un sonido medio blando y bueno, pero junto a el piano y el audio, su ataque quedaba un poco blando, pues consideramos que debía de salir un poco más sin llegar a romper el sonido.

En ese momento, probamos con un modelo más duro, el *No 22R*. Dichas baquetas, nos proporcionaron el ataque, sonido y dureza que buscábamos sin llegar a ser demasiado duras. Por tanto, consideramos que estas baquetas eran las idóneas para interpretar

²⁰ Morgan Mallets: tienda de baquetas de percusión valenciana.

²¹ Mike Balter: tienda de baquetas de Estados Unidos.

esta obra. La técnica que utilizaremos por las opciones que nos proporciona será la técnica Burton.

5.2 Propuesta de estudio e interpretación

Una vez que conocemos totalmente al compositor, nuestro instrumento y la obra que vamos a interpretar se procederá a realizar la propuesta de estudio e interpretación.

En primer lugar, se deberá de realizar una escucha de la obra, con la partitura delante preferiblemente la grabación de Ziegler y Šilekaite ya que son a los que les han dedicado la obra. Una vez que tengamos realizada la audición de la obra, indagaremos en la página web del autor donde está publicada la obra para conocer un poco más la historia de esta obra y conocer el mito de Atalanta. Una vez realizado esto, detectaremos en la partitura los pasajes más difíciles técnicamente y los señalaremos para prestarles atención.

Como ya hemos explicado anteriormente, esta obra contiene diversos pasajes muy veloces y virtuosísticos realmente difíciles es por eso por lo que planificaremos el estudio en nueve semanas para abordar esta obra y poder realizar una buena interpretación.

Las dos primeras semanas constarán en realizar un estudio formal de la obra, identificar las partes y observar el guion de la obra para observar los puntos en común con el piano y el audio acompañante. También durante esta semana empezaremos a leer lentamente la obra de forma individual, es decir, sin el pianista, con metrónomo aproximadamente a negra 50. Tras esta prueba, prestaremos especial atención al pasaje del compás 110 a 121, ambos inclusive, pues es una variación virtuosística del tema principal y requiere mucha destreza.

Las dos semanas siguientes constarán en subir la velocidad a negra 60, y tocaremos lentamente, aún sin música. En esta semana pondremos especialmente atención a tocar lentamente todas las escalas ascendentes que existen en la obra, fijándonos bien en todas las notas y figuras, ya que no todas son iguales, e iremos intentando memorizarlas.

En la quinta semana de estudio, subiremos la negra a la pulsación de negra 80 y pondremos la primera puesta en común con el pianista acompañante para su estudio colectivo, en este momento, prestaremos especial atención a diversas secciones: la sección de los compases 138 al 205, pues se trata de una sección que se interpreta juntos. También por otro lado, otra sección donde el piano y el vibráfono van juntos es desde el compás 272 a 342, esta sección es una sección de especial interés, ya que esta sección se caracteriza por las subidas ascendentes y veloces, donde el piano y el vibráfono deben de ir muy sincronizados.

En la sexta semana se subirá el tempo a negra 100, y mediante la aplicación *Music Speed*²² bajaremos la velocidad del *tape* un 20 por ciento, hecho que nos permitirá tocar la obra junto al audio, permitiéndonos identificar pasajes complicados para ir sincronizados junto el audio, como puede ser ahora la sección del compás 333 al compás 342, ya que es una zona de aparente calma antes de la reexposición con unas redondas en fortísimo y unas corcheas en piano que después de la zona de virtuosidad, nos puede perjudicar y hacer que nos desincronicemos con el audio.

La séptima semana, subiremos la negra 124 y dejaremos el audio original como la obra requiere, y con el ordenador y los auriculares, probaremos junto al pianista el *click-track* para ver las zonas conflictivas. Tras esto, dedicaremos unos días a practicar junto al pianista aquellas partes que hayan salido peor y se asegurarán.

²² *Music Speed*: Aplicación para editar la velocidad de la música.

La octava semana se realizará un simulacro de concierto, donde situaremos definitivamente el altavoz, el piano y el vibráfono en su zona de ejecución. Realizaremos una prueba y pediremos a un compañero que realice la escucha de la obra para poder adaptar el volumen del altavoz al de la sala y asegurarnos de que el vibráfono y el piano se escuchan.

En la novena semana realizaremos una audición delante de compañeros para asegurar definitivamente la obra y ponernos en situación de nervios para ver que ocurre y con esto, debe de estar terminado nuestro estudio de *Atalanta*.

Una vez, tenemos un plan semanal de estudio, escogeremos unos pasajes para proponer una serie de *stickings*²³ que en nuestra opinión serán de gran ayuda para facilitar la interpretación de estos a futuros intérpretes.

En toda la obra prevalecerá el *single stroke*²⁴ pero en ocasiones para facilitar un mayor fraseo, claridad y fluidez en ciertos pasajes se realizará el *doble stroke*²⁵ como es el caso de la primera intervención donde en la anacrusa del compás 21 inicia la obra el vibráfono con una escala ascendente. La numeración de baquetas la realizaremos según la técnica Burton.



Ilustración 9: Fragmento del inicio. De *Atalanta*, compases 20 – 22

Fuente: Psathas, J. (2020). *Atalanta*. John Psathas Editions

²³ *Stickings*: patrones de golpeo entre las manos.

²⁴ *Single stroke*: golpe simple, que consiste en la alternancia de manos

²⁵ *Doble stroke*: golpe que consiste en tocar dos golpes sucesivos con la misma mano.

Del mismo modo, más adelante vuelve a aparecer una subida similar que también realizaremos con este *sticking* característico por el doble golpe.

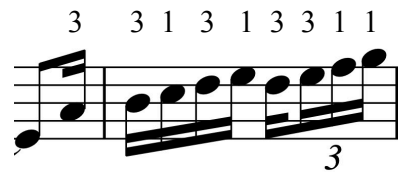


Ilustración 10: Fragmento de *Atalanta* compases 36 – 37

Fuente: Psathas, J. (2020). *Atalanta*. John Psathas Editions

Por último, la variación del tema b pensamos que es bastante complicada puesto que tiene muchos saltos y va muy veloz. Proponemos el siguiente *sticking*:



Ilustración 11: Fragmento de *Atalanta* variación del tema principal compases 110 – 113

Fuente: Psathas, J. (2020). *Atalanta*. John Psathas Editions

Respeto a estos *stickings* de la variación del tema principal, nos permiten que la melodía escrita en las notas más agudas suene ligadas ya que están tocadas cada una con *single stroke* haciendo posible el fraseo de esas notas. Este motivo se repite tres veces en este momento y posteriormente en la reexposición vuelve a aparecer.

6. CONCLUSIONES

A lo largo del presente Trabajo de Pin de Grado nos hemos propuesto dar a conocer una obra contemporánea de reciente creación y acercarla a futuros intérpretes. La obra *Atalanta* de John Psathas, se ha convertido en mucho más que una simple pieza, es una obra que en ocho minutos reúne una multitud de lenguajes tradiciones y mezclas rítmico-armónicas que cobra sentido cuando el intérprete le pone todo su corazón.

La contextualización musical de John Psathas nos ha permitido comprender que su lenguaje omni-género es la expresión de una trayectoria vital y artística que atraviesa culturas, géneros y tecnologías. Este conocimiento ha resultado determinante para las decisiones interpretativas adoptadas a lo largo del trabajo, es decir, debemos de conocer la historia de la obra y el compositor para ejecutar bien la obra.

La contextualización histórica y técnica del vibráfono, nos ha permitido conocer las diferentes técnicas de cuatro baquetas que existen, el origen y evolución del vibráfono, su material de construcción y como cuantos tipos de baquetas podemos obtener hoy en día según su cuerpo, núcleo y dureza.

El análisis formal y musical de las secciones de la obra, nos ha proporcionado una comprensión de la estructura, ya que Psathas construye la tensión dramática a través de los patrones rítmicos, gestiona el diálogo entre los dos instrumentos como una auténtica carrera y ancla en discurso en los puntos de sincronización del audio. Consideramos que este análisis constituye una aportación útil y transferible a cualquier intérprete que quiera estudiar la obra.

En definitiva, *Atalanta*, es una obra que recompensa el esfuerzo analítico e interpretativo invertido en ella y su energía constante es el resultado de una escritura elaborada que merece ser abordada con la misma profundidad con la que fue compuesta. Esperemos que el presente trabajo contribuya a la interpretación de la obra

a futuros intérpretes y que disfruten tocándola al igual que nosotros al realizar el presente trabajo.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía

Blades, J. (1984). Los instrumentos de percusión y su historia. En J. Blades, *Los instrumentos de percusión y su historia*. (págs. 398 - 400). Londres: Faber & Faber.

Burton, G. (1968). *Four Mallets Studies*. Creative Music.

Delécluse, J. (1963). *Método Completo de Vibráfono* . París: ALPHONSE LEDUC, Éditions Musicales.

Double mallet grips. (19 de Agosto de 2012). *Double mallet grips*. Obtenido de WordPress: <https://doublemalletgrips.wordpress.com/2012/08/19/the-musser-grip/>

Gottry, E. T. (19 de Abril de 2021). *Playing with Four Mallets: How to Hold Them*. Obtenido de Percussive Arts Society : <https://pas.org/pas-blog/playing-with-four-mallets-how-to-hold-them>

Innovative Percussion Inc. (2026). *Innovative percussion Inc*. Obtenido de https://www.innovativepercussion.com/products/rattan_series_vibraphone

Martin, C. (s.f.). *Nz musician*. Obtenido de John Psathas: Psathas en una misión: <https://nzmusician.co.nz/features/john-psathas/>

Music, S. W. (20 de Mayo de 2026). *Steve Weiss Music*. Obtenido de Steve Weiss Music: <https://www.steveweissmusic.com/blogs/news/how-to-choose-the-right-marimba-mallets>

Psathas, J. (s.f.). *John Psathas Official Website*. Obtenido de John Psathas Official Website: <https://www.jpsathas.com>

Psathas, J (2020). *Atalanta*. (Vibraphone, piano and digital audio, score) John Psathas Editions.

Samuels, D. (1982). *A Musical Approach to Four Mallet Technique for Vibraphone*. New York: Excelsior Music Publishing Co.

Steve Weiss Music. (17 de Abril de 2026). *Steve Weiss Music*. Obtenido de <https://www.steveweissmusic.com/blogs/news/how-to-choose-the-right-marimba-mallets>

Virginia University of Wellington. (s.f.). *John Psathas*. Obtenido de Virginia University of Wellington: <https://www.wgtn.ac.nz/nzsm/staff/john-psathas>

FONOGRAFÍA

Ziegler, F. (5 de febrero de 2021). *Atalanta – John Psathas (*1966)* [Video]. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=6E-XI_xaxXc

ÍNDICE DE TABLAS E ILUSTRACIONES

Ilustración 1: Técnica Musser vista frontal	15
Ilustración 2: Técnica Musser vista lateral.....	16
Ilustración 3: Técnica Stevens vista desde arriba.....	16
Ilustración 4: Técnica tradicional vista desde arriba	17
Ilustración 5: Técnica Burton vista desde arriba.....	17
Ilustración 6: Esquema del análisis de la obra Atalanta.....	25
Ilustración 7: Motivo principal de la obra.....	27
Ilustración 8: Variación del motivo principal.....	27
Ilustración 9: Fragmento del inicio. De Atalanta, compases 20 – 22	37
Ilustración 10: Fragmento de Atalanta compases 36 – 37	38
Ilustración 11: Fragmento de Atalanta variación del tema principal compases 110 – 113	38

APÉNDICE DOCUMENTAL 1

Guion de Atalanta incluye parte del piano, del vibráfono y del audio acompañante.

Sección A (exposición)
Sib dórico **ATALANTA**

JOHN PSATHAS

Intro $\text{♩} = 124$

Piano

Vibraphone

Backing

Red. I added 6th III add 6th *sim.*

dulcimer

7

14

tema 1

strong

motor off

mf

high electronic loop

Sib dorico

21

I⁷

Red. $\wedge$ sim.

28

cresc.

35

1^a sf: salto 8^a 8^a
 2^a sf: mov. conjunto
 tener a 2.1

più *f*

più *f*

synth.

voice →

high electronic loop

el. perc.

41

synth.

47

voice →

53

tensa
al. 2

f

8vb

Red.

sim.

f

synth.

bass

59

Red.

(synth.)

(voice)

bass

65

Code

sim.

(synth.)

(synth.)

71

TRANSCLÓ

(Ped.)

dulcimer

bass synth.

78

f

Ped. *sim.*

f

el. perc.

9c. + 7c.

84

high electronic loop → synth.

90

Tema b

tema b.1

tema principal

bell

The musical score for measures 90-96 is written in three systems. The first system consists of a treble and bass staff. The second system consists of a treble staff and a grand staff (treble and bass). The third system consists of a treble staff and a grand staff. Handwritten annotations include 'Tema b' in purple with a blue arrow, 'tema b.1' in purple with a red bracket, and 'tema principal' in blue with a red bracket. A 'bell' annotation with a cross symbol is above the third system's treble staff.

97

The musical score for measures 97-103 is written in three systems. The first system consists of a treble and bass staff. The second system consists of a treble staff and a grand staff (treble and bass). The third system consists of a treble staff and a grand staff. Red brackets highlight specific musical phrases in the second system's grand staff.

109

whoosh

tema b2

110

ff

Ped.

sim.

voice

bass

113

116

119

16 7 16 7 16 7

B1.1 Sección B (desarrollo)

122 (piano rhythm)

mp (RH) mf (LH) mp sim. bell

16 7 16 7 16 7

128

bass synth.

134

BA.2

f

mf

(mp)

f

motor on

141

Musical score for measures 141-148. The score is in 3/4 time with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). It features a piano accompaniment with a right hand playing eighth-note patterns and a left hand playing a steady eighth-note bass line. The right hand has a melodic line with some grace notes and slurs. The score is divided into two systems of four measures each.

149

Musical score for measures 149-156. The score continues in 3/4 time with a key signature of three flats. It features a piano accompaniment with a right hand playing eighth-note patterns and a left hand playing a steady eighth-note bass line. The right hand has a melodic line with some grace notes and slurs. The score is divided into two systems of four measures each. The first system of four measures includes a "bass" label above the left hand staff.

156

bass

163

170

bass

177

dulcimer

bass

184

musical score for measures 184-190. The score is in 6/8 time and B-flat major. It features a piano accompaniment with a steady eighth-note pattern in the right hand and a more complex, syncopated pattern in the left hand. The melody is played in the upper right voice, consisting of eighth and quarter notes. A 'bass' label is present in the lower right voice at measure 189.

191

musical score for measures 191-196. The score continues in 6/8 time and B-flat major. The piano accompaniment remains consistent. The melody in the upper right voice concludes with a double bar line and repeat sign at measure 196. The lower right voice continues with a simple eighth-note pattern.

Reb lidio

197

mf
f
motor off
dulcimer rhythm
el. perc.
bass
(8ve↑)

202

mf
voice
el. perc.

207

dulcimer continues

211

dim. poco a poco

voice

bass

215

high synth.

219

mp

pp

voice

high synth.

223

223

227

B21 Fa eslico

227

(Ped.)

231 (8)

Musical score for measures 231-234. The score is in 3/4 time with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). It features a piano accompaniment with a steady eighth-note pattern in the right hand and a bass line with eighth notes in the left hand. The melody is in the right hand of the upper system, starting with a half note and followed by eighth notes. Dynamics include *f* (forte) and *mp* (mezzo-piano).

235 (8)

Musical score for measures 235-238. The score continues the piano accompaniment and melody from the previous system. The melody in the upper system consists of eighth notes and quarter notes. The piano accompaniment remains consistent with the eighth-note pattern in the right hand and the eighth-note bass line in the left hand.

239 (8)

f *mp*

243 (8)

f *mp*

246 (8)

249 (8)

Sib dórico
B2.2
loco

253

bell

258

synth.

VII I

262

bell

III IV I

266

bass synth

5 IV I

271

153.1 11.6

motor on

bell

4

278

8^{va}

mp

f

284 (8) *loco*

mp *f*

motor off

bell

289

mp *f* *mp* *f*

[illegible]

299

299

303

(8)----- loco

307

dulcimer

ACTIVIDADES

311

316

316

B3.3

30

321

Handwritten red 'V' marks are placed above the first and fourth measures of the system.

This system contains five measures of music. The first two staves (treble and bass clef) show a complex melodic line with triplets and a fourth-note run. The third staff (treble clef) continues the melodic line. The fourth and fifth staves (treble and bass clef) show a more rhythmic accompaniment with chords and single notes. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat).

326

Handwritten red checkmark is placed above the fifth measure of the system.

This system contains five measures of music. The first two staves (treble and bass clef) show a complex melodic line with triplets and a fourth-note run. The third staff (treble clef) continues the melodic line. The fourth and fifth staves (treble and bass clef) show a more rhythmic accompaniment with chords and single notes. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat).

331

Reb lidio

ff mf Ped. 8vb loco mp synth.

334

ff mf v ff mf v

336

ff
mf

338

ff
mf

ff
ff
ff

3/4
3/4
3/4

Puente →

Led.

Sección A' (Reexposición)

354 *bl*

6/16 7/16

dulcimer →

361

6/16 7/16

367

7/16 6/16

373

6/16 7/8 6/16 6/16

whoosh voice

377

378

379

380

whoosh

381

382

383

384

385

386

387

388

389

390

bass synth.

tema a

392

mf

Ped.

^ sim.

398

mf

synth.

404

Musical score for measures 404-409. The score is in 3/4 time with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). It consists of three systems. The first system has a grand staff with a treble and bass clef. The second system has a grand staff with a treble and bass clef. The third system has a grand staff with a treble and bass clef. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests.

410

Musical score for measures 410-415. The score is in 3/4 time with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). It consists of three systems. The first system has a grand staff with a treble and bass clef. The second system has a grand staff with a treble and bass clef. The third system has a grand staff with a treble and bass clef. The music features complex rhythmic patterns, including sixteenth and thirty-second notes, and rests.

416

Musical score for measures 416-421. The score is in 3/4 time with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). It consists of three systems. The first system has a grand staff with a treble and bass clef. The second system has a grand staff with a treble and bass clef. The third system has a grand staff with a treble and bass clef. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

422

Musical score for measures 422-427. The score is in 3/4 time with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). It consists of three systems. The first system has a grand staff with a treble and bass clef. The second system has a grand staff with a treble and bass clef. The third system has a grand staff with a treble and bass clef. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests.

428

Musical score for measures 428-433. The score is in 3/4 time with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). It consists of three systems. The first system has a treble staff with a repeating eighth-note pattern and a bass staff with a simple accompaniment. The second system has a treble staff with a more complex melodic line and a bass staff with a simple accompaniment. The third system has a treble staff with a simple accompaniment and a bass staff with a simple accompaniment.

434

Musical score for measures 434-439. The score is in 3/4 time with a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). It consists of three systems. The first system has a treble staff with a repeating eighth-note pattern and a bass staff with a simple accompaniment. The second system has a treble staff with a simple accompaniment and a bass staff with a simple accompaniment. The third system has a treble staff with a simple accompaniment and a bass staff with a simple accompaniment. A 'shaker' part is indicated by an arrow pointing to the right in the third system.

Coda

440

mp

mp

p

446

(light)

(light)

p

p

p

452

453

454

455

456

457

458

459

460

461

462

463

APÉNDICE DOCUMENTAL 2

Partitura de la parte vibráfono de *Atalanta* de John Psathas.

ATALANTA

VIBRAPHONE JOHN PSATHAS

$\text{♩} = 124$

(Backing track: dulcimer) (Piano) *etc.* **10** (High elec. loop starts) (Piano)

17 *motor off*
mf strong

25

34 *più f*

42

49 *f*

56

63

70 **2**

77 (Backing track:
dulcimer)

84

91

99

107 *ff*

112

115

118

121 *mp* *sim.* 2 3 4 5 6

128 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16

motor on

138 *mp* *f*

146

154

162

170

178

185

192 motor off *mf* *f*

198

203 *mf*

209

213

217

221

225

229

233

237

241

245

mp

f

f

mp

249

f

254

259

264

268

motor on

275

282

motor off

288

mp *f* *mp* *f*

293

mp *f*

298

f

The image displays a musical score for the piece 'Atalanta' by John Psathas, specifically measures 303 through 335. The score is written for a single melodic line in the upper system and a piano accompaniment in the lower system, both in the key of B-flat major (three flats) and 4/4 time.

- Measures 303-310:** The upper system features a melodic line with various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. The lower system provides a steady accompaniment of eighth notes.
- Measures 311-316:** The melodic line continues with a mix of eighth and sixteenth notes, and rests. The piano accompaniment remains consistent.
- Measures 317-322:** The melodic line includes a triplet of eighth notes in measure 317 and a fourteenth-note pattern in measure 322. The piano accompaniment continues with eighth notes.
- Measures 323-326:** The melodic line features a triplet of eighth notes in measure 323 and a fourteenth-note pattern in measure 326. The piano accompaniment continues with eighth notes.
- Measures 327-332:** The melodic line includes a triplet of eighth notes in measure 327 and a fourteenth-note pattern in measure 332. The piano accompaniment continues with eighth notes.
- Measures 333-334:** The melodic line features a long, sustained note in measure 333 and a half note in measure 334. The piano accompaniment continues with eighth notes.
- Measures 335-336:** The melodic line features a long, sustained note in measure 335 and a half note in measure 336. The piano accompaniment continues with eighth notes.

The score includes dynamic markings such as *ff* (fortissimo) and *mp* (mezzo-piano). The piano accompaniment is marked *mp* in measure 333. The melodic line is marked *ff* in measure 333.

The musical score is for the piece "Atalanta - Vibes" and consists of seven systems of music, each with a measure number at the beginning. The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The first system (measures 337-340) features a piano introduction with a treble clef staff containing a whole note chord and a bass clef staff with a continuous eighth-note pattern. The second system (measures 339-341) continues the piano introduction, with a treble clef staff containing a whole note chord and a bass clef staff with a continuous eighth-note pattern. The third system (measures 341-347) features a piano introduction with a treble clef staff containing a whole note chord and a bass clef staff with a continuous eighth-note pattern. The fourth system (measures 347-355) features a piano introduction with a treble clef staff containing a whole note chord and a bass clef staff with a continuous eighth-note pattern. The fifth system (measures 355-363) features a piano introduction with a treble clef staff containing a whole note chord and a bass clef staff with a continuous eighth-note pattern. The sixth system (measures 363-371) features a piano introduction with a treble clef staff containing a whole note chord and a bass clef staff with a continuous eighth-note pattern. The seventh system (measures 371-376) features a piano introduction with a treble clef staff containing a whole note chord and a bass clef staff with a continuous eighth-note pattern. The score includes dynamic markings such as *mp* (mezzo-piano) and *ff* (fortissimo). The piece concludes with a final measure (376) featuring a piano introduction with a treble clef staff containing a whole note chord and a bass clef staff with a continuous eighth-note pattern.

Atalanta - Vibes

7

379

382

385

391

(Backing track)

398

405

411

417

423

429

438

p *mp*

445 (light)

452 1 2 3

459 4 5 6 7 8 2

The musical score consists of four staves of music in a key of three flats (B-flat major or D-flat minor). The first staff (measures 438-444) begins with a piano (*p*) dynamic, followed by a mezzo-piano (*mp*) dynamic. The second staff (measures 445-451) includes a '(light)' marking above the staff. The third staff (measures 452-458) features fingerings 1, 2, and 3 above the notes. The fourth staff (measures 459-465) features fingerings 4, 5, 6, 7, and 8 above the notes, and a final measure with a double bar line and a '2' above it, indicating a second ending.

Note:

The motor is intended to be turned on and off with a foot switch.
If none is available, the motor should remain off throughout.