



GENERALITAT
VALENCIANA

iseaCV

ANÁLISIS PERFORMATIVO DE ASANGA

Trabajo fin de grado

Alumno/a: Alberto Solano Vazquez
Director/a del TFG: Rubén Martínez Albiñana
Especialidad: Percusión

Grado Superior de Música
Curso académico
2025 – 2026



bajo licencia Creative Commons 4.0 EU

RESUMEN

El presente trabajo constituye un análisis exhaustivo de la obra *Asanga* (1997) para multipercusión solista del compositor irlandés de origen sudafricano Kevin Volans, acompañado de una propuesta performativa. La obra, dedicada a la percussionista Robyn Schulkowsky, toma su título con el nombre *Asanga*, que significa libertad del apego.

El trabajo se divide en dos ejes principales: el análisis directo de la partitura y la propuesta performativa. El análisis revela una forma en arco articulada en cinco secciones, donde el material temático de las secciones iniciales reaparece transformado e intensificado en las finales alrededor de un clímax central. Uno de los hallazgos más relevantes es que todos los motivos reaparecen tras la sección de desarrollo con una dinámica superior a la de su primera aparición, confirmando que la forma en arco no es una simple repetición sino una reexposición transformada.

La propuesta performativa recoge las decisiones adoptadas en relación con la instrumentación, la disposición del set-up, la elección de baquetas y la interpretación de cada sección, incluyendo un cuaderno de estudio que documenta el proceso semana a semana reflejando las diferentes dificultades y el proceso de una forma honesta.

Palabras clave:

Kevin Volans, *Asanga*, multipercusión solista, análisis formal, propuesta performativa, forma en arco.

ABSTRACT

This work presents an exhaustive analysis of *Asanga* (1997) for solo multiple percussion by Irish composer of South African origin Kevin Volans, accompanied by a performance proposal. The work, dedicated to percussionist Robyn Schulkowsky, takes its title from the name *Asanga*, which means freedom from attachment.

The study is built around two main approaches: direct analysis of the score and a performance proposal. The analysis reveals an arch form articulated in five sections, where the thematic material of the opening sections reappears transformed and intensified in the final ones around a central climax. One of the most significant findings is that all motifs reappear after the development section with a higher dynamic level than in their first appearance, confirming that the arch form is not a simple repetition but a transformed restatement.

The performance proposal covers the decisions adopted regarding instrumentation, set-up layout, mallet selection and the interpretation of each section, including a study journal that documents the preparation process week by week, reflecting the different difficulties and the process in an honest way.

Keywords:

Kevin Volans, *Asanga*, solo multiple percussion, formal analysis, performance proposal, arch form.

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, quiero dar las gracias a mis padres, sin cuyo apoyo y sacrificio este trabajo no habría sido posible. Gracias por haberme dado la oportunidad de dedicarme a la música y por estar siempre ahí en cada paso del camino.

Gracias a María, por el apoyo incondicional en los momentos más difíciles y por estar presente en cada etapa de este proceso.

Gracias a mi hermano y a mis amigos, por su ánimo constante y por hacer más llevadero el camino.

Por último, quiero agradecer a mi profesor Rubén, sin su guía este trabajo no habría sido el mismo. Crespo y Jorge por su dedicación y sus enseñanzas a lo largo de estos años.

ÍNDICE DE ABREVIATURAS Y SIGLAS

cc. — Compases

TFG — Trabajo de Fin de Grado

CSMA — Conservatori Superior de Música Óscar Esplá d'Alacant

CH61488 — Referencia editorial de la partitura (Asanga, Chester Music Limited)

APA — American Psychological Association (sistema de citación)

WDR — Westdeutscher Rundfunk

IRCAM — Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique

s.f. — Sin fecha

s.l. — Sin lugar

ÍNDICE

ÍNDICE	IV
1. INTRODUCCIÓN.....	1
1.1. Objeto de estudio y justificación	1
1.2. Estado de la cuestión	2
1.3. Objetivos	2
1.4. Metodología y estructura	3
1.5. Dificultades y facilidades	4
2. MARCO CONTEXTUAL.....	7
2.1. El compositor: Kevin Volans	7
2.2 Obras.....	8
2.3 Contexto de <i>Asanga</i>	10
3. ANALISIS MUSICAL DE ASANGA	13
3.1 Análisis Formal.....	13
3.2. Analisis motivico	18
3.3 Analisis dinámico	20
4. PROPUESTA PERFORMATIVA	23
4.1 Propuesta de set-up y baquetas	23
4.2 Propuesta de estudio e interpretación	26
4.3 Cuaderno de estudio	33
5. CONCLUSIONES.....	40
BIBLIOGRAFÍA.....	42
ÍNDICE DE TABLAS E ILUSTRACIONES	43
APÉNDICE DOCUMENTAL	45
APÉNDICE DOCUMENTAL II.....	52

1. INTRODUCCIÓN

1.1. Objeto de estudio y justificación

La emancipación de los instrumentos de percusión de la orquesta sinfónica a principios del siglo XX presentó una nueva concepción técnica basada en la interpretación simultánea por un solo percusionista de varios instrumentos, posibilidad que los compositores aprovecharon para crear un repertorio acorde a las nuevas exigencias técnicas¹. Desde entonces, la multipercusión solista ha ido consolidándose como una de las especialidades más exigentes y fascinantes dentro del mundo de la percusión contemporánea, generando un catálogo de obras que sigue creciendo en la actualidad.

El acercamiento a la obra *Asanga* de Kevin Volans se produjo a través de una grabación, donde desde el primer momento nos llamaron la atención dos aspectos: el contraste de texturas entre sus distintas secciones y las posibilidades expresivas que ofrecía la obra. Una obra que, siendo escrita únicamente para tambores sin altura definida, es capaz de generar tal variedad de planos sonoros y tal tensión rítmica nos pareció un objeto de estudio de enorme interés dentro del repertorio de multipercusión solista.

Para alcanzar una interpretación excelente de esta obra no era suficiente con el estudio instrumental, sino que era necesario conocer cada detalle de la pieza: su estructura, sus motivos, su lógica interna y las decisiones que el compositor tomó al escribirla. Este convencimiento es el que da origen al presente trabajo. Consideramos que un análisis exhaustivo de *Asanga*, acompañado de una propuesta interpretativa fundamentada en dicho análisis, puede ser de gran utilidad tanto para nosotros como para futuros intérpretes que quieran abordar esta obra.

¹ Manchado Torres, M. (2019). *La multipercusión: un enfoque interpretativo de las primeras propuestas de la música española (1964-1976)*. Universidad Complutense de Madrid.

1.2. Estado de la cuestión

Para la realización de este trabajo se ha llevado a cabo una búsqueda bibliográfica con el objetivo de identificar las fuentes académicas disponibles sobre Kevin Volans y sobre la obra *Asanga*.

Respecto al compositor, se ha podido acceder a diferente información a través de fuentes institucionales de reconocido prestigio. Entre ellas destacan la base de datos del IRCAM, la Universidad de Pretoria, Wise Music Classical y la página web oficial del propio compositor. El hecho de que Kevin Volans siga en activo ha facilitado el acceso a entrevistas y declaraciones recientes, como la publicada en *Crosseyed Pianist* (2018), que han aportado información de primera mano sobre su trayectoria y su proceso creativo.

En cuanto a la obra objeto de estudio, la situación es diferente. La búsqueda bibliográfica específica sobre *Asanga* ha revelado una notable escasez de fuentes académicas. Los únicos trabajos encontrados que abordan directamente la obra son las tesis de Walsh (2016), *Finding Meaning in Detachment: An Analysis of Kevin Volans' Asanga*, de la Columbus State University, y Feerst (2017), *A Motivic Analysis and Performance Practices of 'Akrodha' (1998) by Kevin Volans*, de la University of North Texas, que incluye análisis comparativos con *Asanga*. Ambos trabajos han sido consultados y han servido de referencia en distintos momentos del análisis.

Las partes correspondientes al análisis musical y a la propuesta performativa no han requerido de búsqueda bibliográfica externa, ya que han sido desarrolladas íntegramente a partir de la experiencia directa con la partitura y del proceso de estudio e interpretación de la obra.

1.3. Objetivos

El objetivo principal de este trabajo es interpretar y ejecutar la obra de *Asanga* de Kevin Volans, a nivel interpretativo y estético a través de un análisis exhaustivo de la obra sirviendo de fundamento para elaborar una propuesta interpretativa propia, con el fin de realizar una interpretación de calidad.

Objetivos específicos:

1. Estudiar la figura del compositor Kevin Volans, tanto el contexto estético y filosófico en el que se inscribe Asanga.
2. Realizar un análisis formal y motivico de la obra a partir del estudio directo de la partitura.
3. Crear ejercicios técnicos propios para abordar pasajes técnicamente complejos.
4. Elaborar una propuesta interpretativa propia fundamentada en el análisis previo, que detalle las decisiones técnicas e interpretativas adoptadas durante el proceso de estudio.
5. Ofrecer una guía de orientación para futuros intérpretes que quieran abordar esta obra con rigor y criterio.

1.4. Metodología y estructura

Para el desarrollo de este trabajo se ha empleado una metodología multimodal clasificado en tres puntos:

En primer lugar, se ha empleado una metodología documental con el fin de recoger información sobre la trayectoria de Kevin Volans, la evolución de su lenguaje compositivo a lo largo de su vida, sus influencias y su forma compositiva personal y el significado del título de la obra Asanga.

En segundo lugar, se ha empleado una metodología cualitativa que ha permitido extraer conclusiones a través de la práctica instrumental directa de la obra. El trabajo con la partitura, el proceso de estudio y las decisiones interpretativas adoptadas a lo largo del mismo constituyen la fuente principal de información para la propuesta performativa.

En tercer lugar, se ha llevado a cabo un análisis performativo en el que se han identificado las dificultades técnicas e interpretativas de la obra y se han desarrollado soluciones concretas para abordarlas. Se han tomado decisiones técnicas e interpretativas sobre la obra, creando ejercicios técnicos propios para abordar los pasajes más complejos. Este proceso queda documentado en el cuaderno de estudio incluido en la propuesta performativa.

Por último, con el objetivo de justificar las decisiones tímbricas e instrumentales adoptadas durante el proceso de estudio, se han grabado las diferentes opciones sonoras exploradas, ofreciendo una comparativa audiovisual que permite apreciar las diferencias tímbricas entre cada alternativa y fundamentar las elecciones finales recogidas en la propuesta de set-up.

Respecto a la normativa de citación, se ha utilizado el estilo APA citaciones de fuentes consultadas y referencias a anexos. Cada ilustración aparece acompañada de su título y la fuente correspondiente.

1.5. Dificultades y facilidades

A lo largo del proceso de realización de este trabajo se han encontrado tanto dificultades como facilidades que han condicionado el desarrollo del mismo.

En cuanto a las dificultades, la primera ha sido la escasez de fuentes académicas específicas sobre la obra.

Desde el punto de vista interpretativo, la complejidad técnica y rítmica de la obra ha supuesto un reto considerable. La constante alternancia de compases irregulares, los cambios de tempo y la densidad de algunos pasajes han exigido un trabajo muy meticuloso y sostenido en el tiempo. A esto se suma la resistencia física que requiere la obra, ya que mantener la precisión técnica y dinámica durante aproximadamente ocho minutos sin interrupción supone una demanda muscular que ha sido necesario trabajar de forma específica.

Otra dificultad importante ha sido encontrar los instrumentos adecuados para las placas metálicas. Al no encontrar unos metales con la sonoridad necesaria, se probaron sartenes, objetos metálicos del conservatorio y otras alternativas, pero ninguna resultó satisfactoria. Finalmente fue necesario fabricar artesanalmente dos vigas metálicas de distintos tamaños para conseguir la resonancia y el timbre que la obra requería.

En cuanto a las facilidades, la motivación personal ha sido el principal motor del trabajo. El interés genuino por la obra desde el primer contacto con ella ha facilitado el proceso en todo momento. Además, el hecho de que Kevin Volans siga en activo ha permitido acceder a entrevistas y declaraciones recientes del propio compositor, lo que ha enriquecido

notablemente la contextualización de la obra y ha aportado información de primera mano sobre su proceso creativo. Por último, la disponibilidad de la partitura y de grabaciones de referencia accesibles en línea ha facilitado tanto el análisis como el proceso de estudio.

2. MARCO CONTEXTUAL

Para comprender *Asanga* en profundidad, es necesario conocer primero al compositor que la escribió y el contexto en el que surgió.

En primer lugar en el apartado 2.1 recoge la biografía de Kevin Volans desde sus inicios en Sudáfrica hasta su éxito como compositor. En el apartado 2.2 presenta un recorrido por su catálogo de obras dividido en tres diferentes etapas compositivas. Y para concluir el apartado 2.3 trata el contexto de *Asanga*: su dedicatoria, las influencias y el lugar que ocupa en el catálogo de Kevin Volans.

2.1. El compositor: Kevin Volans

Kevin Volans es un compositor y pianista irlandés nacido en Pietermaritzburg (Sudáfrica) el 26 de julio de 1949. Desde niño tuvo un gran interés por la música, comenzando sus estudios de piano a los diez años y enamorándose de los conciertos de Liszt y Rachmaninoff². Durante su adolescencia desarrolló también un profundo interés por la música de vanguardia de la posguerra y por la pintura abstracta. Entre 1968 y 1972 recibió formación clásica europea en la Universidad de Witwatersrand de Johannesburgo, donde obtuvo el grado en Música. Finalizada esta etapa se trasladó a Europa para continuar su formación, realizando un postgrado en la Universidad de Aberdeen (Escocia).

En 1973 comienza su etapa en Colonia donde estudio en la Musikhochschule Köln siendo uno de los 5 alumnos admitidos en la clase de composición de Karlheinz Stockhausen³ y Mauricio Kagel⁴. Stockhausen le inculcó su técnica compositiva, que consistía en prohibir

² Crosseyed Pianist. (2018). Meet the Artist – Kevin Volans, composer. Recuperado en abril de 2026, de <https://crosseyedpianist.com/2018/06/28/meet-the-artist-kevin-volans-composer/>

³ Karlheinz Stockhausen (Mödrath, 1928 — Kürten, 2007), compositor alemán considerado una de las figuras más influyentes de la música del siglo XX, pionero en la música electroacústica, la composición serial y la música aleatoria.

⁴ Mauricio Kagel (Buenos Aires, 1931 — Colonia, 2008), compositor, director de orquesta y escenógrafo argentino nacionalizado alemán, reconocido por sus innovaciones en el teatro instrumental y la música electroacústica.

cualquier belleza en las composiciones exigiendo explotar todas las posibilidades del material sonoro.

En 1975-1976 se convirtió en el profesor asistente sustituyendo temporalmente a Richard Toop a la vez que recibió formación en teatro musical con Kagel, piano con Aloys Kontarsky, y música electrónica con Hans-Ulrich Humpert y Johannes Fritsch (1976-1980).

El serialismo se había convertido en una especie de dogma: había unas pautas muy marcadas sobre cómo debía sonar la música contemporánea y los compositores que no las seguían no eran respetados. Ya no había libertad de explorar sino obligación de seguir un estilo concreto, adentrándose así en el movimiento de la nueva simplicidad *Neue Einfachheit*⁵. Volans con el paso del tiempo fue inclinándose por un enfoque alejado de la complejidad compositiva de Stockhausen.

Realizó diferentes viajes de trabajo a distintos países de Africa para estudiar música tradicional a las que les dedicó 10 años, en esta experiencia le llevó a componer obras que combinaban técnicas africanas (patrones de repetición, ritmos entrelazados) con técnicas de la vanguardia europea, teniendo así un estilo muy personal.

En 1981 regresó a Sudáfrica para enseñar composición en la Universidad de Natal donde obtuvo el doctorado en composición en 1985. Ese mismo año volvió a Europa dejando su puesto en la universidad de Natal, siguió como compositor y docente independiente en París y Cork. Antes de ser nombrado compositor residente en Queen's University Belfast (1986-1989). En 1986 se traslado definitivamente a Irlanda donde mas tarde obtendría la ciudadanía irlandesa (1994) y donde actualmente sigue residiendo.

2.2 Obras

La trayectoria compositiva de Volans puede dividirse en tres etapas claramente diferenciadas. La primera corresponde a su período africano (1979-1988), en el que

⁵ *Neue Einfachheit*. Reacción contra la complejidad extrema de la música serial y la vanguardia europea de los 1960-1970.

desarrolló una serie de obras basadas en técnicas compositivas africanas combinadas con la vanguardia europea.⁶ Entre las más destacadas se encuentran Mbira (1980), Matepe (1982) y White Man Sleeps (1982), obra que se convertiría en la más conocida de su catálogo tras ser reelaborada para el Cuarteto Kronos en 1986.⁷ La colaboración con el Kronos fue decisiva para su proyección internacional: escribió para ellos, entre otras obras, White Man Sleeps (1986), Hunting: Gathering (1987) y The Songlines (1988), interpretadas en festivales de todo el mundo. Pieces of Africa estuvo durante 26 semanas en el número uno de las listas de música clásica y world music en Estados Unidos.⁸

La segunda etapa, a partir de finales de los años ochenta, supone un alejamiento progresivo del material africano hacia un lenguaje más abstracto y personal.³ Obras como Chevron (1990), One Hundred Frames (1991) y la ópera The Man with Footsoles of Wind (1993), basada en una idea del novelista Bruce Chatwin, reflejan este nuevo rumbo.⁷ Durante este período Volans se interesó también por la música para danza, colaborando con coreógrafos como Jonathan Burrows, Siobhan Davies y Shobana Jeyasingh.¹⁰

La tercera etapa, desde los años dos mil hasta la actualidad, está marcada por una orientación predominantemente orquestal. Ha recibido encargos de instituciones como el Chicago Institute of Contemporary Art, el Duke Quartet, la BBC Symphony Orchestra y la Ulster Orchestra, y ha estrenado obras en escenarios como el Berliner Festwoche, el Lincoln Center de Nueva York, el Wigmore Hall de Londres y la Ópera de Viena.⁸ En 1997 la revista BBC Music Magazine lo incluyó entre los 50 compositores vivos más importantes del mundo.¹⁰

En lo que respecta a su obra percusiva, Volans ha compuesto un corpus de piezas para percusión solista dedicadas a Robyn Schulkowsky, entre las que se encuentran She Who Sleeps with a Small Blanket (1985), Asanga (1997) y Akrodha (1998).³ Asanga se sitúa en

⁶ ³ Universidad de Pretoria. (s.f.). Volans, Kevin. Recuperado en abril de 2026, de <https://www.up.ac.za/sacomposers/volans-kevin>

⁷ NMC Recordings. (s.f.). Kevin Volans. Recuperado en abril de 2026, de <https://www.nmcrec.co.uk/composers/kevin-volans>

⁸ Wise Music Classical. (s.f.). Kevin Volans. Recuperado en abril de 2026, de <https://www.wisemusicclassical.com/composer/1651/Kevin-Volans/>

un momento de madurez creativa en el que Volans ya ha integrado y transformado sus referencias africanas y europeas en un lenguaje muy personal.

2.3 Contexto de *Asanga*

Asanga es una obra para multipercusión solista compuesta por Kevin Volans en 1998. Fue escrita como regalo personal para la percussionista alemana Robyn Schulkowsky tras la muerte de su padre, y estrenada ese mismo año en Estocolmo por la propia dedicataria. Compuesta por cuatro tambores graves incluyendo un bombo, dos toms y dos metales o membranas de registro muy agudo.

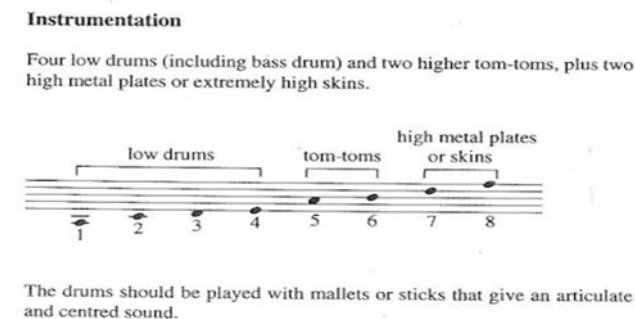


Ilustración 1: Leyenda de *Asanga*

Fuente: Chester Music Limited. (CH61488)

La palabra *Asanga* puede traducirse literalmente como "sin apego" o "libertad del apego"⁹. Es un término central en la filosofía budista, especialmente en la escuela *Mādhyamaka*, que describe el estado de quien ha superado el apego a los fenómenos y a los resultados de sus propias acciones. El propio Volans explica el significado del título con estas palabras: «El título *Asanga* significa libertad del apego. Fue escrita sin técnicas ni conceptos conscientes» (Volans, citado en Wise Music Classical, s.f.).¹⁰

⁹ Westerhoff, J. (2010). *Madhyamaka*. Stanford Encyclopedia of Philosophy. <https://plato.stanford.edu/entries/madhyamaka/>

¹⁰ Wise Music Classical. (s.f). *Asanga*-Kevin Volans. <https://www.wisemusicclassical.com/work/11903/Asanga-Kevin-Volans/>

La elección de este título no es casual: al estar dedicada a alguien que acaba de perder a su padre, el concepto de desapego budista adquiere un significado personal muy concreto, el de encontrar paz ante la pérdida. Esta idea queda reflejada directamente en la música, ya que la obra no busca resolver ni llegar a ningún destino, sino simplemente existir y dejarse ir.

Volans traslada este principio filosófico directamente a la forma musical. La obra no tiene una estructura teleológica: su punto de mayor densidad no resuelve hacia ningún destino, no pretende llegar a ningún sitio. La música refleja el propio título: al igual que el desapego budista implica no aferrarse a nada, la obra no se aferra a ninguna resolución.

Asanga es una de las tres obras que Volans dedicó a Schulkowsky: *She Who Sleeps with a Small Blanket* (1985), *Asanga* (1998) y *Akrodha* (1998). Las tres comparten el principio de articulación formal mediante lo que Feerst (2017) denomina «tempos estructurales»: zonas delimitadas por cambios de densidad y agógica que sustituyen funcionalmente a las secciones temáticas de la forma tonal.

Las principales influencias que encontramos en *Asanga* son 3:

-La influencia de Stockhausen se aprecia en el enfoque arquitectónico y sistemático de la obra: Volans trabaja un número muy reducido de motivos y agota todas sus posibilidades a lo largo de la sección de desarrollo, construyendo una forma en arco de gran precisión estructural. El propio Volans reconoce que Stockhausen le inculcó «su profesionalismo y su enfoque arquitectónico de la música, siempre con la vista puesta en el conjunto»¹¹.

-La tradición del minimalismo americano, especialmente en el uso de células rítmicas breves que se repiten y transforman a lo largo de la obra. Esta influencia aparece visiblemente en la sección 3 (desarrollo) donde el mismo material se muestra como va transformándose mediante pequeñas variaciones.

-La influencia de la música africana subsahariana, adquirida durante los viajes de investigación de campo que Volans realizó paralelamente a sus estudios en Colonia, y

¹¹ Crosseyed Pianist. (2018). Meet the Artist – Kevin Volans, composer. Recuperado en abril de 2026, de <https://crosseyedpianist.com/2018/06/28/meet-the-artist-kevin-volans-composer/>

perceptible en la estructura cíclica ya que en la música africana no existe la idea occidental de introducción, desarrollo y reexposición, las secciones cambian en forma de bloques.

Y además las interrupciones abruptas y yuxtaposiciones de material que aparecen en algunos pasajes de *Asanga* conectan con la técnica compositiva de Stravinsky, a quien el propio Volans cita como modelo en su proceso de asimilación de materiales de otras culturas. Stravinsky fue pionero en el uso de células rítmicas que se interrumpen y yuxtaponen de forma inesperada, generando una sensación de desequilibrio e irregularidad, como se verá en la subsección A de el siguiente análisis.¹²

¹² Volans, K. (2023). *White Man Sleeps: Composer's Statement*. Kevin Volans Official Website. Recuperado en abril de 2026, de <http://kevinvolans.com/essays/white-man-sleeps-composers-statement/>

3. ANALISIS MUSICAL DE *ASANGA*

El presente capítulo aborda el análisis de la obra de tres maneras complementarias. En el apartado 3.1 desarrolla el análisis formal, identificando las cinco secciones y describiendo el material motivico de cada una de ellas, en segundo lugar, el apartado 3.2 presenta el análisis motivico, donde se identifican y describen las seis células rítmicas que componen la obra observando su evolución a lo largo de las distintas secciones y por último en el 3.3 se estudia el comportamiento de las dinámicas en relación con la estructura formal.

3.1 Análisis Formal

La obra esta dividida en 5 secciones que podemos observar en la siguiente tabla:

Sección 1 cc. 1–58	Subsección A (1-32)- Subsección B (33-34)Puente (35) - Subsección A (36-41) – Puente (42-45) - Subsección C (46-50)- Subsección D (51-58)
Sección 2 cc. 59–84	Subsección B (59-66) - Subseccion A (67-72) - Subsección E (72-77) – Subsección A (78-84)
Sección 3 cc. 85–123	Desarrollo: Subsección B (85-123)
Sección 4 cc. 124– 160	Subsección F (124-126) - Subsección B (127-130) - Subsección A (131-136)- Subsección E' (137-144) - Subsección D (145-150) - Subsección C' (151-160)
Sección 5 cc. 161– 205	Subsección F' (161-165) - Subsección A disolución final (166-205)

Ilustración 2: Tabla estructural del análisis formal

Fuente propia

La sección 1 comprende del compás 1-58. Del compás 1-33 se encuentra la subsección A, este motivo realiza un papel generador en la estructura de la obra. Establece un patrón de pulsación inestable, ya que presenta una sucesión de compases irregulares. Con el objetivo

de observar esta organización métrica, se presenta una tabla con la sucesión de compases empleados:

Compás	Numero de compases	Descripcion motivica
5/4	13	Material principal del motivo A
3/4	4	Transición rítmica
23/16	2	Célula con registro mas agudo
7/16	9	Presencia de la corchea con puntillo generando irregularidad métrica.
21/16	2	Extensión del motivo A con mayor desarrollo de la célula rítmica
6/8	1	Compás de transición hacia el motivo B
9/8	1	Compás de transición hacia el motivo B

Ilustración 3: Tabla de compases irregulares.

Fuente propia

En el compás 33 aparece por primera vez el motivo B que se encuentra en la parte central de la obra, es un patrón de semicorcheas acentuando la primera de cada grupo creando estabilidad rítmica y destacando la melodía de los acentos, se puede apreciar que el motivo b podría ser considerado una variación del motivo a. En el compas 35 y 36 se observa la aparición de un puente, que conecta con el motivo a que regresa del compas 36-41 con la vuelta de la presencia de compases irregulares (9/8, 11/8, 3/4, 7/16) y se observa el mismo puente anterior pero mas amplio para conectar con la primera aparición del motivo C, donde se produce el primer cambio de tempo (negra a 160) con un visible contraste de textura, este motivo se caracteriza por los mordente de corcheas en compases irregulares (9/8, 21/16, 17/16) creando un carácter melodico.

Los compases 42 al 45 presentan un segundo puente, más extenso que el anterior, que retoma el material del motivo B en compás de 5/4, tal y como puede observarse en la siguiente ilustración. Aunque Walsh (2016) clasifica este pasaje dentro del motivo B, consideramos que su brevedad y su función de preparación hacia el motivo C justifican su análisis como puente entre ambas secciones.



Ilustración 4: Comparativa entre el puentes de los cc. 42-45 y el motivo B

Fuente: Chester Music Limited. (CH61488 1)

En el compás 46 aparece la subsección C con un cambio de tempo a negra = 160. Este motivo se caracteriza por un patrón de mordentes en corcheas en compases de 9/8, 21/16 y 17/16. El cambio de tempo y la nueva escritura le otorgan una textura claramente diferenciada respecto a todo lo anterior.

En el compás 51 aparece la subsección D, una célula en la que las notas no acentuadas funcionan como notas de paso que conducen hacia el acento, constituyendo este el punto de apoyo principal de cada célula. Sus compases irregulares de 2/4, 9/8 y 5/4 conducen la

sección hasta el compás 58, donde un cambio de tempo marca el inicio de la sección 2 con el regreso al tempo principal de negra= 116.

La sección 2 comprende del compás 59 al 84 y se inicia con un regreso al tempo principal (negra=116). Del compás 59 al 66 reaparece la subsección B con el groove característico de acentos en la primera semicorchea de cada tiempo. En el compás 67 vuelve a la parte A en compases de 9/8, 6/8, 3/8, 7/8, 2/4 y 5/4.

En el compás 73 se produce un cambio de tempo a = 160 y aparece por primera vez la subsección E, caracterizada por una subida de notas en semicorcheas con la primera nota acentuada en compás de 5/4. Concluye en un compás de 6/4 que actúa como transición, siendo además el único momento en dinámica *p* de toda la obra junto con el quintillo final. En el compás 78 reaparece la subsección A la dinámica sube a *ff*, lo que demuestra el incremento de tensión de una segunda aparición del material con blancas acentuadas que conducen una línea melódica hacia la parte central de la obra.

La sección 3 abarca del compás 85 al 123 y forma el núcleo de la obra. Está escrita en compás de 5/4, lo que genera por primera vez una sensación de estabilidad métrica que contrasta con la constante irregularidad de las secciones anteriores.

El material de esta sección es el de la subsección B en distintas variantes. Los compases 85 y 86 presentan las células (a) y (b), que se alternan con la célula (c) en el compás 87. Esta alternancia continúa en los compases 88 a 92, estableciendo la base rítmica del desarrollo. A partir del compás 93 comienzan a aparecer nuevas células a partir de este material. Su distribución a lo largo de la sección se recoge en la siguiente tabla:

a	85, 88
b	86, 89, 92, 99, 114
c	87, 90-91, 97-98, 112-113
d	93, 100, 115
e	94, 101, 107, 116, 120, 122
f	95, 108, 117, 121, 123
g	96, 111
h	102
i	103-104, 109-110, 118-119

Ilustración 5: Distribución de células en la sección 3.

Fuente propia

Los compases 105 y 106 son el punto de mayor tensión de la sección siendo la única vez que aparece en toda la obra. Las células (e) y (f) son las que aparecen con mayor frecuencia, especialmente en los compases finales, conduciendo hacia el clímax absoluto de la sección 4.

La sección 4 comprende del compás 124 al 160 y es la de mayor intensidad dinámica de toda la obra. Los compases 124 a 126 presentan la subsección F, el clímax absoluto de Asanga: la única aparición de las placas metálicas, con dinámica *fff* y acentos en tresillos, creando la máxima densidad rítmica y dinámica de la obra.

Del compás 127 al 130 reaparece la subsección B con variantes de acento diferentes a las apariciones anteriores. Los compases 131 a 136 retoman la subsección A manteniendo la dinámica *fff*, con blancas acentuadas conducidas por negras. A continuación aparece la parte E' (cc. 137-144), reproduciendo el mismo motivo de la subsección E ahora con dinámica *ff*, encadenada directamente con la subsección D' en los compases 145 a 150. La sección cierra con la subsección C' (cc. 151-160) con cambio de tempo a negra = 200 (*più mosso*) en dinámica fuerte.

La sección 5 comprende del compás 161 al 205 y constituye la reexposición, cerrando la forma en arco. Los compases 161 a 165 presentan la subsección F', reproduciendo el mismo material de la subsección F con dinámica *fff* y la presencia de las placas metálicas con acentos en tresillos.

A partir del compás 166 reaparece la subsección A, que se extiende hasta el compás 205 cerrando la obra. Al igual que en la sección 1, esta reaparición presenta una sucesión de compases irregulares: 6/4, 2/4, 7/16, 6/4, 8/4, 7/16, 5/4, 6/8, 7/16, 4/4, 7/16, 4/4 y 5/4, con los mismos motivos presentados en la sección inicial. La dinámica desciende progresivamente desde *ff* hasta *mp*, generando una sensación de disolución gradual.

Los compases 192 a 205 presentan el quintillo característico que ya apareció en los primeros compases de la obra, constituyendo, junto con el motivo E, uno de los únicos momentos en dinámica *p* de toda la obra, y funcionando como elemento de cierre que conecta el final con el inicio, reforzando así la estructura en forma de arco de Asanga.

3.2. Analisis motivico

Para identificar los motivos se ha partido de la observación directa de la partitura , se han considerado motivos aquellas células rítmicas que aparecen de forma habitual y de manera homogénea ordenadas de la A a la F. A lo largo de la obras estos motivos van evolucionando pero siempre se presentan totalmente reconocibles organizando la forma mediante la repetición, variación y fragmentación.

Motivo A: El motivo A constituye el material generador de la obra. Caracterizado por una textura dispersa con cambios continuamente de compás, generando inestabilidad rítmica. A partir de este motivo se desarrollan nuevas melodías a lo largo de los compases irregulares, apareciendo de forma recurrente a lo largo de toda la obra en contraste con los demás motivos. Es el motivo que abre y cierra la obra, actuando como elemento estructural fundamental de la forma en arco.



Ilustración 6: Motivo A, cc. 1-2 de Asanga

Fuente: Chester Music Limited. (CH61488)

El motivo B es el motivo central de la obra y ocupa toda la sección de desarrollo comprendida entre los compases 85 y 123. Se trata de un patrón de semicorcheas en el que se acentúa la primera nota de cada grupo, generando una sensación de estabilidad rítmica y creando una melodía entre los acentos. Podría considerarse una variación del motivo A, ya que comparte el mismo material de base pero con una organización métrica más regular.



El motivo C aparece por primera vez en el compás 46 con un cambio de tempo a negra = 160. Se caracteriza por una escritura de corcheas con mordentes en compases de 9/8, 21/16 y 17/16 con una textura más ligera y ágil respecto a los motivos anteriores. Su aparición supone el primer gran contraste de carácter dentro de la obra.



Ilustración 8: Motivo C cc. 46

Fuente: Chester Music Limited. (CH61488)

El motivo D funciona como elemento de contraste y cierre dentro de la sección. Se apoya con acento en la primera nota de cada célula, con una sensación de peso y de punto de llegada contrastando con la inestabilidad característica del motivo.



Ilustración 9: Motivo D

Fuente: Chester Music Limited. (CH61488)

El motivo E aparece por primera vez en el compás 73 con un cambio de tempo a negra = 160 y en dinámica piano. Se caracteriza por una subida de notas en semicorcheas con la primera nota acentuada, en compás de 5/4, que concluye en un compás de 6/4 interpretado como transición. La combinación de la alta velocidad del pasaje y la dinámica en piano crea un contraste de textura muy marcado respecto a todo lo anterior, con una sensación de ligereza.

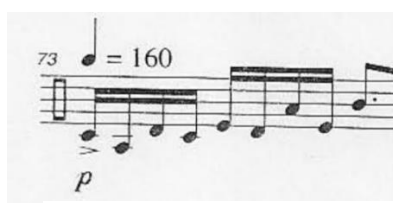


Ilustración 10: Motivo E

Fuente: Chester Music Limited. (CH61488)

El motivo F es el clímax absoluto de la obra. Aparece en la sección 4 y en la sección 5, y se caracteriza por la indicación *fff*, y por ser la primera vez que aparecen las placas metálicas y los tresillos acentuando el primero de cada tres generando una sensación de estabilidad dinámica de toda la obra. Su aparición es el punto culminante.

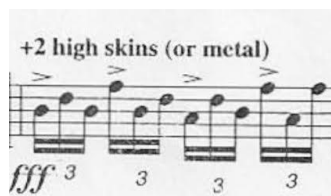


Ilustración 11: Motivo F

Fuente: *Chester Music Limited. (CH61488)*

3.3 Analisis dinámico

El análisis dinámico en *Asanga* demuestra un carácter principalmente en *f*, donde la dinámica evoluciona a lo largo de la obra. En cada reaparición los motivos van incrementando su intensidad dinámica, hasta llegar hacia el clímax absoluto de la sección 4, tras el cual la obra desaparece gradualmente. La siguiente ilustración muestra esta evolución a lo largo de los 205 compases:

Kevin Volans — *Asanga* (1997)
Evolución dinámica temporal por subsecciones

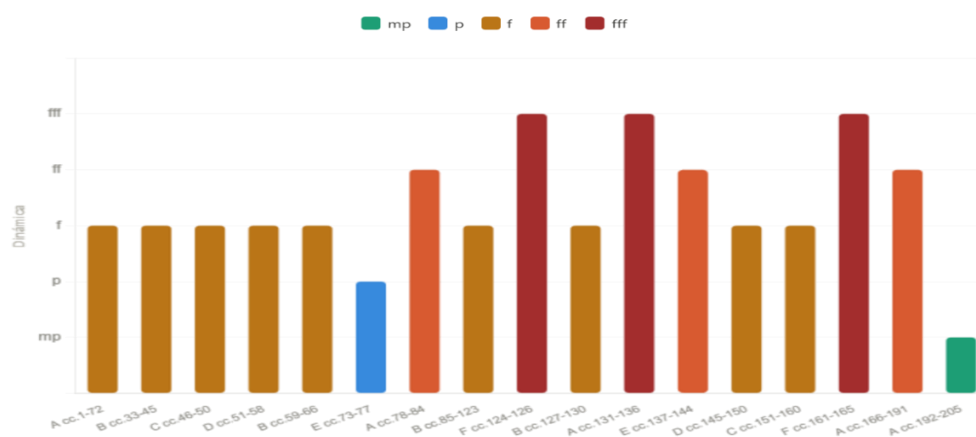


Ilustración 12: Tabla de gráfico dinámico

Fuente propia

La ilustración muestra claramente cómo la dinámica evoluciona en cada subsección a lo largo de la obra. La subsección A es la que mayor transformación dinámica tiene, pasando de f en su primera aparición hasta fff en la tercera, lo que reflejando un camino hacia el clímax. La subsección E presenta el contraste más extremo, al pasar de p en su primera aparición a ff en la segunda, siendo este el cambio dinámico más brusco de toda la obra. Las subsecciones B, C y D mantienen una dinámica de f en todas sus apariciones, actuando como base dinámica constante. La subsección F aparece siempre en fff , confirmando su función de clímax.

4. PROPUESTA PERFORMATIVA

El presente apartado ordenado en tres subapartados complementarios. En primer lugar, el apartado 4.1 recoge las decisiones adoptadas en relación con la instrumentación, la disposición del set-up y la elección de baquetas, justificando cada elección a partir de las exigencias sonoras y técnicas de la obra. En segundo lugar, el apartado 4.2 presenta la propuesta de estudio e interpretación, detallando las decisiones técnicas e interpretativas adoptadas sección por sección a lo largo del proceso de estudio. Por último, el apartado 4.3 recoge el cuaderno de estudio, donde se documenta de forma honesta la evolución semanal del proceso, los problemas técnicos encontrados y los ejercicios desarrollados para resolverlos.

4.1 Propuesta de set-up y baquetas

Con respecto a la instrumentación desde un primer momento se ha buscado la homogeneidad del sonido entre los diferentes instrumentos disponibles, en la partitura como podemos observar, indica el uso de 6 tambores: 4 de registro grave y 2 placas de metal o membrana aguda.

En primer lugar se buscaba un sonido del bombo con resonancia y profundidad ya que a lo largo de la obra se buscaba integrar esa resonancia con el resto de sonidos, dos congas Meinl HC512 de 11 y 12 pulgadas, y tres bongos de grave a agudo completan la plantilla de membranófonos, ofreciendo una homogeneidad sonora, para las placas de metal o membrana aguda que indica la partitura, se optó en un primer momento por 2 sartenes, sin embargo, buscando además una mayor resonancia, se fabricaron dos vigas de metal de distintos tamaños 23x12 y 18x14 las cuales ofrecen un sonido igualmente rico en armónicos agudos pero con una mayor resonancia, para que contenga esta resonancia se apoyan sobre espuma acústica. Para ilustrar la diferencia tímbrica entre ambas opciones, se puede consultar el siguiente recurso audiovisual¹³

¹³ Solano Vázquez, A. (2026). Comparativa tímbrica sartenes y vigas de metal [Vídeo]. [<https://youtu.be/xQZCYgmqCdM?is=GnMMkawrKJSeiyc9>]

En un primer momento se comenzó interpretando con 4 toms y bongos como membrana aguda, buscando una sonoridad oscura y resonante propia de los toms, pero finalmente se optó por sustituirlos por parches de piel, ya que su timbre más agudo encajaba mejor con el carácter de los motivos de la obra. Bajo esta interpretación, la esencia de Asanga queda mejor representada con esta sonoridad, aportando una mayor coherencia tímbrica al conjunto del set-up. La diferencia tímbrica entre ambas opciones puede apreciarse en el siguiente recurso audiovisual¹⁴.

Además, el cambio de instrumentación resultó beneficioso también a nivel técnico, ya que al afinar con mayor tensión los parches de piel se proporciona un mayor rebote de la baqueta, lo que permite ejecutar los pasajes de mayor velocidad con más precisión y control. En cuanto a la afinación entre los distintos instrumentos, se ha optado por una disposición por intervalos de tercera buscando un balance tímbrico en el set-up, la resonancia grave del bombo sirve de base, los parches afinados por terceras aportan los armónicos medios, y las vigas de metal completan el conjunto con sus armónicos agudos, logrando así una sonoridad cohesionada.

En cuanto a la disposición de los instrumentos, se han colocado de grave a agudo, empezando por situar al bombo en la izquierda y seguidamente todos los parches en orden cromático hacia la derecha, en un primer momento se pusieron los parches un poco desplazados a la derecha dejando de estar completamente verticales, pero tras el proceso de estudio, se llegó a la conclusión de que la disposición mas cómoda iba a ser imitando la disposición de un instrumento de láminas. Y en cuanto a los metales se han colocado aproximadamente 7 cm más elevadas que el resto de instrumentos, ya que el punto de golpe óptimo se encuentra en el canto lateral de la viga requiriendo encontrarse en una mayor altura.

¹⁴ Solano Vázquez, A. (2026). Comparativa tímbrica toms/bongos y parches de piel [Vídeo]. [https://youtu.be/YC14aazZ0to?is=Y_0jLnBugPoNfqEk]



Ilustración 14: Punto de golpe en la viga

Fuente: Chester Music Limited. (CH61488)



Ilustración 13: Disposición del set-up

Fuente: Chester Music Limited. (CH61488)

En cuanto a las baquetas necesarias para interpretar la obra, se ha realizado una selección probando y estudiando su sonido. En un primer momento se probaron las Paco Cherro y las Morgan Mallets Legio, pero ambas resultaron insuficientes en cuanto al peso e inercia en el golpe, lo que no permitía obtener un buen sonido. En un primer momento se buscaba interpretar Asanga con las Infinity Percussion Set-up Series, diseñadas específicamente para multipercusión, pero debido a su elevado coste se buscó una alternativa con características similares. Finalmente, las Thomann Marching Sticks MG-MH, modelo Marching-Heavy de la firma de Martin Grubinger, resultaron ser la opción más adecuada. Su mayor peso proporciona una mayor inercia en el golpe, permitiendo llegar al sonido deseado con menor esfuerzo muscular.

En cuanto a la última página que requieren el uso simultáneo de cuatro baquetas se realizó también una selección específica. En un primer momento se probaron las Morgan XM15 como primera baqueta, pero resultaron demasiado blandas, faltando la textura oscura necesaria para estos pasajes. Finalmente se optó por las Vic Firth M5, cuya dureza media aportó la oscuridad tímbrica y el peso necesarios para complementar el sonido del conjunto.

Para la cuarta baqueta se buscó una opción de plástico duro, ya que debía hacer sonar las vigas metálicas con la proyección y el ataque necesarios para que su timbre destacara con claridad en el conjunto sonoro.



Ilustración 15: Baquetas para Asanga

Fuente propia

4.2 Propuesta de estudio e interpretación

Una vez hecho el análisis de la obra, y conociéndola en profundidad es momento de estudiar cual es la mejor forma de interpretarla, a partir de la experiencia personal ya que se ha estudiado previamente.

Como criterio general de estudio, se recomienda trabajar cada sección a tempo estrictamente lento, anticipando conscientemente cada movimiento antes de ejecutarlo. La práctica lenta hace las tareas difíciles más accesibles al reducir la carga cognitiva durante el aprendizaje, siendo especialmente útil en pasajes técnicamente complejos que suponen una alta demanda sobre la memoria de trabajo.¹⁵

El subsección A exige una precisión rítmica absoluta debido a la constante alternancia de compases irregulares. Por ello, el trabajo de esta sección se ha realizado subdividiendo internamente en semicorchea, lo que permite mantener una referencia de pulso estable independientemente del compás en el que se encuentre el intérprete. Esta subdivisión interna es imprescindible para que los cambios de compás no generen aceleraciones ni

¹⁵ Allingham, E., y Wöllner, C. (2022). Slow practice and tempo-management strategies in instrumental music learning. *Psychology of Music*, 50(5). <https://doi.org/10.1177/03057356211073481>

ralentizaciones involuntarias. El carácter de esta parte requiere de movimiento corporal para aportar musicalidad, ayudando al fraseo y a la dirección de cada célula.

En el compás 1 se presenta el motivo principal de la obra en una dinámica inferior a *f* con la intención de subir la dinámica progresivamente, el primer acento se interpreta con más peso reduciendo de manera súbita en las siguientes notas para llegar con peso al acento de la última nota del compás, todos los mordentes van a ser interpretados abiertos ya que al estar todos acentuados permiten integrarse en la melodía que se genera entre los acentos.

En el compás 3 aparece por primera vez el quintillo con decrescendo, un elemento característico ya que es con la célula con la que termina la obra. En este compás lo importante es resaltar la melodía sin que el quintillo desestabilice el tempo, para ello será más sencillo interpretar toda la melodía con la mano derecha asegurando la estabilidad en el pulso.

El compas 5,6 y 7 actuando como frase consecuente del compas 1,2 y 3 se interpretará incrementando levemente la dinámica, en el compás 7 se resaltarán los acentos escondiéndose las notas no acentuadas bajo la resonancia del bombo y la conga grave.

El compas 8 se observa una célula muy recurrente la cual vamos a interpretar en toda la obra de la misma manera, con un golpe staccato de antebrazo, devolviendo las baquetas exactamente al mismo punto desde el que fueron lanzadas con un golpe full. (Anexo x partitura asanga)



Ilustración 16: Célula recurrente compás 8

Fuente: Chester Music Limited. (CH61488)

En los compases 9,10 y 11 se retoma el carácter de la frase inicial actuando nuevamente como antecedente, manteniendo la dinámica establecida al principio, los compases 13,14 y 15 responden como consecuente subiendo la dinámica y resaltando nuevamente los acentos de la misma manera que en el compas 7.

En el compás 17 aparece por primera vez el motivo de 7/16 en dos ocasiones consecutivas. Entre ambas apariciones se encuentra un compás de transición equivalente al que ya había aparecido en los compases 4 y 12, funcionando como un breve puente que conecta las dos células.

Con el objetivo de diferenciar cada célula y hacer visible al oyente su carácter recurrente, se adoptará el mismo gesto visual en cada una de sus apariciones, de forma que el antecedente, el puente y el consecuente sean reconocibles a lo largo de toda la subsección A.

En el compás 32 aparece por primera vez la dinámica *ff* en el bombo, lo que supone el punto de mayor intensidad de esta parte. Para remarcar este momento y preparar el cambio de subsección que se produce a continuación, se interpretará con un ritardando, exagerando las dos últimas notas con una pequeña pausa en la última nota de esta parte, generando así una sensación de suspensión que anticipa la entrada del motivo B.

En el compás 33 y 34 lo importante es que se escuche las notas acentuadas marcando una sensación de groove disminuyendo la dinámica de las demás notas.

El compás 35 del primer golpe salen los otros dos, intentando parecer que las notas estuvieran ligadas entre sí. Interpretaremos de la misma manera el puente del compás 42 pero incluyendo dirección hacia el compás 43, y del 44 al 45.

En la subsección C se establece el primer cambio de tempo (negra=160) se hará con un carácter muy ligero interpretándolo nuevamente con los mordentes separados y con un crescendo interpretativo del compás 49 a la subsección D.

La subsección D se interpretará buscando mezclar la resonancia de los acentos del bombo con las notas de relleno. En cuanto a las notas de relleno, se aplicará un crescendo en las subidas cuando la nota lleve acento, reforzando el impulso hacia el punto de apoyo, mientras que cuando la nota no lleve acento las subidas se interpretarán con un decrescendo, diferenciando claramente los momentos de tensión de los de reposo. En cualquier caso, el criterio interpretativo principal de esta parte es destacar los acentos por encima de cualquier otro elemento, ya que son estos los que generan la melodía y el carácter de la sección.

La sección 2 se interpreta como un regreso al pulso de referencia de la obra, una vuelta al tempo principal tras la inestabilidad métrica de la sección anterior . Del compás 59 al 66 reaparece la subsección B, donde lo fundamental es destacar los acentos de cada primer tiempo. En los motivos (a), (b) y (c) que conforman esta parte se generará la tensión ante el motivo b, aumentando el peso en cada acento y subiendo la dinámica.

Del compás 67 al 72 reaparece la subsección A, que se interpretará con una intensidad considerablemente mayor que en sus apariciones anteriores dándole peso a cada nota , ya que actúa como puente hacia la subsección E.

En el compás 73 aparece por primera vez la subsección E con un cambio de tempo a 160 se interpretará con un carácter ligero, partiendo de la idea de que de las primeras notas acentuadas surgen el resto. En el último compás de esta parte, el motivo se interpretará como si fuese desapareciendo, disminuyendo la dinámica progresivamente y con un pequeño ritardando.

En el compás 78 reaparece la subsección A, que en esta ocasión presenta por primera vez una dinámica *ff* en los mordentes de las blancas, actuando como puente hacia la sección 3 o sección de desarrollo. Al ser la cuarta aparición de este material y la de mayor intensidad dinámica hasta este momento, se ha decidido separar los mordentes en el compás climático para acentuar la sensación de clímax de esta sección, aprovechando el carácter más pausado de las blancas para dar mayor peso y presencia a cada nota.

En la sección 3 o sección de desarrollo, el material de la subsección B aparece con los motivos (a), (b) y (c), pero a diferencia de sus apariciones anteriores, ahora se presentan acentuados. Con el objetivo de diferenciar claramente las notas acentuadas de las no acentuadas en los motivos (a) y (c), se ha optado por emplear una digitación diferente para cada una de ellas.

En los motivos con presencia de acentos, las notas Si y Mi (cuarta y quinta nota del presente compás) se repetirán con la mano derecha, de manera que la acentuación quede claramente diferenciada, tal y como se puede observar en la siguiente ilustración:



Ilustración 17: Digitación con Acentos

Fuente: Chester Music Limited. (CH61488 2

En cambio, en los motivos sin acentos se empleará una digitación alternada natural, permitiendo así que el intérprete y el oyente perciban con claridad la diferencia entre ambos tipos de material, tal y como se muestra en la siguiente ilustración.



Ilustración 18: Digitación sin acentos

Fuente: Chester Music Limited. (CH61488 3

Esta sección se interpretará jugando con las dinámicas en cada frase, alternando crescendos y decrescendos aportando dirección y expresividad, evitando así que el carácter repetitivo del material resulte estático para el oyente. En todo momento se destacan los acentos como elemento generador de la melodía.

Los compases 85 y 86 se interpretan en *mf*. Los compases 87 a 89 presentan un crescendo progresivo hacia *f* que resuelve en un decrescendo al final de la frase para conectar con el material siguiente. Los compases 90 a 92 completan este primer bloque con un decrescendo, cerrando así las tres primeras frases que comparten el mismo motivo y el mismo criterio interpretativo.

A partir del compás 93 comienza un nuevo bloque de material. Este se inicia en dinámica *p* destacando los acentos y fraseando la melodía que se genera entre ellos, creciendo progresivamente durante los compases 94 y 95 hasta llegar a *f* en el compás 96 creando tensión.

En el compás 97 reaparece la frase principal de tres compases con los motivos (a), (c) y (b). Crecemos en los motivos (a) y (c) y al llegar al motivo (b) dejamos que la frase respire con un decrescendo, dándole así dirección y naturalidad.

En el compás 100 reaparece la misma frase de los compases 93 y 94, que interpretaremos de la misma forma que en su aparición anterior, iniciando en *p* destacando los acentos y fraseando la melodía, creciendo progresivamente hasta llegar a *f*.

En el compás 102 mantendremos el *f* para generar un contraste con el compás 103, donde realizaremos un piano súbito. A partir de este momento comenzamos a crecer progresivamente durante el compás 104, desembocando en los compases 105 y 106 que interpretaremos como el clímax de esta sección. Este momento tiene un carácter especial ya que es el único motivo que no reaparece en ningún otro momento de la obra. Lo interpretaremos dándole peso y presencia a las notas acentuadas, que son las que generan la melodía, transmitiendo así la máxima intensidad de toda la sección de desarrollo. La sección continúa retomando el material anterior siguiendo el mismo criterio interpretativo establecido en cada una de sus apariciones previas. Las frases se repiten con la misma intención dinámica que en su primera exposición, alternando momentos de *f* con pianos súbitos, decrescendos y frases que comienzan en *p* destacando los acentos y creciendo progresivamente, hasta concluir la sección y ir hacia la sección 4.

La sección 4 comienza con el clímax absoluto de la obra, la subsección F en dinámica *fff*. Esta parte se interpretará apoyándonos en los acentos, de manera que a partir de la nota acentuada surjan las demás. Al ser el momento más rápido de la obra, la mayor parte del movimiento e inercia del brazo se dirigirá hacia el acento, dejando que las notas de relleno se ejecuten con la inercia restante del gesto.

En el compás 131 reaparece la subsección A, que dividimos en dos frases. Debido a la dinámica y a que esta es la aparición de mayor intensidad de la subsección A a lo largo de toda la obra, presenta el mayor rango de movimiento, interpretándose con un gesto amplio que acompaña la melodía y le otorga carácter. La primera frase, comprendida entre los compases 131 y 133, se interpretará abriendo cada mordente progresivamente más que el anterior, creando así una textura expresiva que representa el punto culminante de esta sección. A partir del compás 133 conducimos la frase hacia el compás 137.

En el compás 137 reaparece la subsección E, en esta ocasión en dinámica *ff*. Se interpretará con el mismo concepto que en su primera aparición, partiendo de la idea de que de cada nota

acentuada surgen las demás, pero añadiendo en esta ocasión mayor peso y carácter en cada acento.

En el compás 145 reaparece la subsección D, se interpretarán con mayor intención que en la subsección E, reforzando así el punto de llegada de cada célula. Al igual que en la subsección E, las notas no acentuadas se concebirán como un eco musical de cada acento, acentuando el contraste entre ambos planos sonoros.

En el compás 151 reaparece la subsección C con el mismo carácter ligero de su primera aparición, interpretándose con un disminuyendo hacia el compás 154. En esta reaparición se busca crear dos líneas melódicas simultáneas: la de la nota real y la del mordente, al llegar al 156 se disminuye la dinámica, y se interpreta con un crescendo hasta llegar al compás 158 creando una intención de pregunta al compás 159, hasta llegar a el compás 160 donde se hará un crescendo para llegar a la subsección F.

En la subsección F se interpreta con la misma intensidad que en la anterior aparición. Al tratarse del punto de mayor carga muscular de toda la obra, se ha trabajado la limpieza del siguiente pasaje (ejercicio 4, apéndice 2).

Después de este alto nivel de intensidad desemboca en la subsección inicial dándose la forma en arco y con lo cual, volviendo a los gestos amplios, ya que al presenciar una interpretación además de escucharla también se observa.

En la última aparición de la subsección A, comprendida entre los compases 166 y 205, el primer fraseo del compás 166 al 170 se interpreta con el mismo criterio establecido en las apariciones anteriores. Los compases en 7/16 se interpretan de igual manera que en el resto de la obra, con golpe de brazo y carácter staccato.

En el compás 171 se incorpora la cuarta baqueta, aunque no se utiliza hasta el compás 178. La decisión de cogerla en este momento responde a criterios prácticos: hacerlo con antelación permite una preparación más cómoda y menos precipitada, evitando cualquier interrupción en el flujo interpretativo. En cuanto a la técnica empleada, se ha optado por la técnica Stevens, descartando la técnica Gary Burton y la tradicional tras haberlas probado previamente, ya que ambas resultaron insuficientes en cuanto a la fuerza de golpeo necesaria para este pasaje. La técnica Stevens permite obtener el ataque y la proyección requerida con

mayor eficacia. En el compás 178 se interpreta con gran intensidad las notas de la mano derecha. En el compás 188 se repite lo mismo que en el 182, pero interpretándolo un escalón por debajo dinámicamente, y además se incorpora la primera baqueta, usandola en el compás 192.

A partir del compás 192 el bombo va desapareciendo gradualmente mientras la mano derecha se mantiene en dinámica *ff*, generando así dos planos sonoros diferenciados: uno que se disuelve y otro que permanece, hasta llegar al penúltimo compás de la obra donde se realizará un *ritardando* mezclando la resonancia de los bongos y el bombo.

4.3 Cuaderno de estudio

Este cuaderno pretende documentar el proceso de estudio de Asanga de forma honesta y detallada, reflejando la evolución técnica e interpretativa desde la primera lectura hasta la preparación final de la obra, a través del registro semanal de los materiales trabajados, las dificultades encontradas y los ejercicios aplicados para resolverlas.

Objetivos específicos:

1. Identificar los pasajes técnicamente más exigentes de la obra.
2. Describir los ejercicios técnicos realizados para abordar dificultades concretas.
3. Reflejar la evolución semanal del tempo en cada sección, registrando de forma precisa el avance progresivo hasta alcanzar el tempo original de la obra.
4. Ofrecer una guía práctica que pueda servir de referencia a futuros intérpretes que quieran incluir Asanga en su repertorio.

Para comprender los ejercicios técnicos de este cuaderno, es necesario introducir previamente el sistema de cuatro golpes empleado durante el proceso de estudio, basado en la tradición pedagógica percusiva desarrollada por Stone (1935) y Morello. Este sistema distingue cuatro tipos de golpe según la altura de preparación y la dirección del movimiento: el golpe full, que parte desde la máxima altura y regresa al mismo punto; el golpe down, que parte desde arriba y queda abajo tras el impacto, empleado para los acentos; el golpe

tap, que parte y permanece bajo, para notas sin acento; y el golpe up, que parte bajo y sube tras el impacto preparando el siguiente golpe.¹⁶

Semana 1

El trabajo de la primera semana se ha centrado en la lectura de las dos primeras páginas de la partitura, correspondientes a los compases 1 al 32.

El estudio se ha realizado a mitad del tempo original (negra = 60) con el metrónomo subdividido en corchea, lo que ha permitido interiorizar con precisión la subdivisión interna de cada compás irregular antes de aumentar la velocidad. Una figura que ha resultado imprescindible trabajar con subdivisión en semicorchea es la corchea con puntillo (ejercicio 1, apéndice 2) ya que presenta el carácter de irregularidad y desequilibrio tan característico de la subsección A. Desde el primer momento se ha intentado respetar todas las indicaciones de la partitura, especialmente los acentos, dándoles velocidad de ataque para conseguir un sonido staccato dándole el carácter que requiere esta parte. Otra dificultad ha sido los compases de los quintillos del bombo ya que desplazábamos en un primer lugar el tempo, se ha tenido que estudiar a manos separadas y tocando la melodía de estos compases con la mano derecha.

Semana 2

Durante esta semana se ha aumentado el tempo 60 a 80 = negra de la subsección A, incorporando el material de los compases 33 al 45 a 70 = negra. En el compas 33 se comenzó estudiando con la digitación de la (ilustración 11 con acentos).

Para memorizar con más rapidez cada pasaje aplicamos estas dos técnicas: visualizar la posición exacta en la que se sitúa cada nota y anticipar el movimiento de cada una de ellas.

Semana 3

¹⁶ Stone, G. L. (1935). Stick Control for the Snare Drummer. Alfred Music.

Se ha subido el tempo de la subsección A ,de 80 a 95 y de el compás 33 a 45, de 70 a 90. Se han incorporado los compases 46 al 58 a 70 = negra, memorizando la subsección C y D por movimiento de anticipación cantando las notas principales.

En el compás 52 se optó por no repetir la mano derecha en las dos últimas notas, con la intención de que la primera nota acentuada del compás siguiente recayera sobre la mano derecha.

Semana 4

Se ha subido el tempo de la subsección A a 100, y del compas 33 al 45 a 100= negra y del 46 al 58 a 100= negra

En los puentes de 35 y del 42 al 45 había tensión al ponerlo a esta velocidad ya que presentan una dificultad específica: a mayor velocidad, la articulación pierde claridad si la precisión rítmica no es absoluta . Por ello se ha realizado ejercicios técnicos incorporando el golpe down-up para conseguir mayor velocidad con menor tensión (ejercicio 2, apéndice 2).

Esta semana se ha incorporado los compases 59 al 84, se ha empezado estudiando el nuevo motivo “c” del compas 61, 64 y 65 subiendole velocidad progresivamente de 70 a 90= negra, ya que era el nuevo material de esta subsección. Al poner este motivo a 90 esta subsección B de la sección 2 ya estaba en 90 = negra. Y la subsección E se ha comenzado a estudiar a 80= y en dinámica *f*.

Semana 5

Esta semana se ha subido el tempo del compás 1 al 45 a 105, y del 59 al 72 a 105= negra, del 46 al 58 a 120= negra, y del 73 al 77 a 120= negra.

Al subir el tempo en la subsección A se desplazaba el tempo al llegar al quintillo del bombo, donde la agrupación irregular de cinco notas tendía a alargarse, desplazando el tempo, para solucionarlo se realizó el siguiente ejercicio subiéndolo gradualmente de velocidad (Ejercicio 3, Apéndice 2).

Al subir de tempo el pasaje del 46 al 58 se optó por repetir con la mano derecha en las dos ultimas notas del compás 52 ya que aportaba fluidez.

Al incrementar el tempo de subsección E (cc.73-77) se observó que el pulso tendía a desplazarse, por lo que se decidió acentuar la primera nota de cada tiempo como recurso para interiorizar la subdivisión y estabilizar el pulso lo antes posible .

Se ha incorporado el nuevo material de compas 85 hasta el 103 a 70 = negra. Este material corresponde al mismo motivo de la subsección B de la sección 2, con la diferencia de que ahora aparece con acentos. Al ser material ya conocido, la lectura resultó más rápida, centrando el trabajo exclusivamente en diferenciar claramente el material acentuado del no acentuado. Al aparecer el mismo motivo a pero ahora con acentos, se comprobó que la diferencia respecto a su versión sin acentos no resultaba suficientemente perceptible. Para solucionar esto se optó por modificar la digitación del motivo sin acentos, repitiendo la segunda y tercera nota con la mano izquierda.

Del 93 al 102 se ha leído a 60 = negra para encontrar las digitaciones ideales.

Semana 6

Se ha leído del compás 103 al 114 a 60= negra, se ha subido el tempo de el 46-58 y 73-77 a 140= negra, se ha empezado a tocar en dinámica piano esta última subsección, y del 85 -103 a 90 igual a negra.

Al subir el tempo de los compases 46 a 58 a esta velocidad, los mordentes no salían con la claridad ni la ligereza adecuadas, ya que unos se desplazaban más que otros y el resultado no era uniforme. Para resolver esta dificultad se realizó un ejercicio técnico específico que se recoge en el (ejercicio 4, apéndice 2).

En esta semana se tomó la decisión de sustituir los toms por parches de piel como instrumental principal. Tras el trabajo realizado hasta este punto se observó que los toms, aunque aportaban mayor profundidad y resonancia, no transmitían la esencia sonora de Asanga. Esta reflexión se apoya en la filosofía tímbrica del propio Volans, quien defiende que «la elección de los materiales, incluyendo el color, determina la diferencia entre pastiche y obra original»,¹⁷ subrayando así la importancia del timbre como elemento portador del

¹⁷ Volans, K. (s.f.). White Man Sleeps: Composer's Statement. Kevin Volans Official Website. <http://kevinvolans.com/essays/white-man-sleeps-composers-statement/>

valor cultural de la música. Los parches de piel ofrecen un sonido más ligero y seco, con un carácter más cercano a la percusión de tradición africana que impregna Asanga, por lo que se consideró que este cambio permitía que la interpretación se acercara más a la esencia de la obra.

Semana 7

Esta semana se ha subido el tempo de los compases 1 al 45 y del 59 al 72 a negra = 110, del 85 al 103 a negra = 100 y del 103 al 114 a negra = 80. Respecto al nuevo material, se han incorporado los compases 115 al 123 directamente a negra = 100, alcanzando el tempo definitivo, ya que era material estudiado al haber aparecido anteriormente en la obra, lo que permitió centrar el trabajo exclusivamente en la entrada de las sartenes en dinámica *fff* en el compás 124-126 esta subsección se lee a 70 siendo una de las partes más complicadas.

La principal dificultad encontrada en esta fase ha sido la sección de desarrollo: aunque rítmicamente la escritura en 5/4 constante aporta estabilidad, encontrar las melodías que se generan entre los acentos ha resultado difícil. Durante estas primeras semanas con este material la sección sonaba mecánica, sin dirección musical. El fraseo de cada variante del motivo B ha requerido un trabajo específico de escucha activa para identificar hacia dónde se dirige cada célula antes de poder interpretarla con intención.

Semana 8

Esta semana se ha subido el tempo de los compases 103 al 123 a negra = 110 pudiéndose tocar toda la sección 3 hasta el 123 sin parar, los compases 123 a 126 se suben de tempo a 90. Respecto al nuevo material se han incorporado los compases 137 al 150 directamente a negra = 155 ya que nuevamente este material ya ha aparecido en la sección 2, la principal dificultad encontrada ha sido mantener el tempo ya que al interpretarlo velocidad alta se desajustaba el tempo así que se trabajó con metrónomo acentuando en cada tiempo. El compás 144, al tratarse del compás de unión entre las diferentes subsecciones requirió un trabajo lento y específico hasta que se resolvió con rapidez.

Semana 9

Esta semana se ha subido el tempo de los compases 103 al 114 a negra = 110, alcanzando su tempo definitivo. 124-126 se sube a 100 y a falta de la claridad de los acentos se realiza el siguiente ejercicio el cual ayudó a limpiar el pasaje (ejercicio 4, apéndice 2) posteriormente a este ejercicio tocamos solo los acentos, lo cual ayudó a bajar la dinámica de las notas que no tienen acento. Respecto al nuevo material, se han incorporado los compases 151 al 165: los compases 151 al 160 a negra con puntillo = 70, y los compases 161 al 165 a negra = 70.

Semana 10

Esta semana se ha completado la lectura de toda la obra incorporando los compases 166 al 205 directamente a negra = 110, tempo definitivo de la disolución final. Con esto se ha concluido el trabajo de lectura de Asanga en su totalidad. Se ha subido velocidad en los compases 124-126 a 110=negra, 151-160 a 90= negra , y 161-165 a 90=negra.

En esta semana se decidió sustituir las sartenes por vigas metálicas. Después de trabajar el clímax de la obra se llegó a la conclusión de que las sartenes, aunque tenían una sonoridad aguda interesante, no tenían resonancia y se quedaban pequeñas para lo que el pasaje requería. El clímax de Asanga es el momento de mayor intensidad de toda la obra y necesita un timbre que tenga presencia y proyección. Las vigas metálicas, construidas de forma artesanal, aportaban esa resonancia y contundencia que las sartenes no podían ofrecer.

Semana 11

Esta semana se ha subido el tempo de los compases 151 al 160 a negra con puntillo = 133, de los compases 161 al 165 a negra = 100 y de los compases 165 al 205 a negra = 120.

Esta semana se ha comenzado a tocar la obra de principio a fin sin parar por primera vez. Este trabajo ha permitido trabajar en profundidad la musicalidad de la sección de desarrollo, buscando las melodías entre los acentos y dando dirección musical a cada célula, centrándonos además en los cambios de tempo de cada subsección ya que se tendía a desestabilizar el pulso en cada transición, por lo que se trabajó conscientemente cada cambio con metrónomo, anticipando mentalmente el nuevo tempo antes de ejecutarlo.

Semana 12

Se ha subido el tempo durante estas dos semanas el trabajo se ha centrado en la obra completa, con subidas progresivas de tempo hasta alcanzar negra = 116

Semana de resistencia de conectar bien subsección C' y F' ya que necesita una gran resistencia física ocasionado a la gran velocidad y dinámica. Costó bastante en conectar estas subsecciones.

Semana 13

La obra exige mantener un alto nivel técnico y dinámico durante aproximadamente ocho minutos sin interrupción, lo que provoca un desgaste muscular.

Para abordar este aspecto se estableció una rutina diaria de rudimentos orientada específicamente a los requerimientos técnicos de la obra, simulando las condiciones de resistencia que exige la obra en situación de concierto. La rutina es la siguiente:

-Single stroke roll a distintas velocidades con metrónomo, comenzando a tempo lento y aumentando progresivamente hasta superar el tempo de la obra (ejercicio 5, apéndice 2).

-Single-double sticking para desarrollar la resistencia en los pasajes de semicorcheas continuadas. (ejercicio 6, apéndice 2).

-Ejercicios de acentos con golpe down-up para mantener la claridad de los acentos en situación de fatiga muscular. (ejercicio 7, apéndice 2).

5. CONCLUSIONES

Este trabajo ha supuesto una experiencia enriquecedora tanto a nivel académico como personal, permitiéndonos adentrarnos en el universo de la multipercusión contemporánea a través del estudio y la interpretación de Asanga de Kevin Volans. A lo largo del proceso se han cumplido los objetivos planteados y se han ido solucionando diferentes pasajes técnicos e interpretativos.

El estudio de la figura de Kevin Volans y el contexto de Asanga ha permitido situar la obra dentro de un marco más amplio y comprender su propuesta compositiva. La investigación sobre su trayectoria, sus años de formación con Stockhausen, sus investigaciones de campo en África y el concepto filosófico budista que da título a la obra han resultado fundamentales para entender el lenguaje de Asanga.

El análisis formal y motivico ha permitido comprender la lógica interna de la obra: una forma en arco donde el material motivico se expone, se desarrolla en la sección central y regresa transformado en la segunda mitad. Se han identificado seis motivos, de la A a la F, cuya repetición, variación y fragmentación forman la estructura global de la obra. Observando como reaparecen cada uno de los motivos tras la sección de desarrollo, confirmando que la forma en arco no es un simple repetición del material sino una reexposición transformada que conduce la obra hacia el clímax.

La creación de ejercicios técnicos para limpiar los pasajes más complejos ha demostrado que la resolución de problemas técnicos requiere un estudio lento y creativo analizando cada golpe. Los ejercicios recogidos en el Apéndice 2 han surgido de las dificultades reales encontradas durante el proceso de estudio y son los que personalmente nos han servido de gran ayuda para la limpieza de los diferentes pasajes.

La propuesta performativa recoge las decisiones adoptadas a lo largo del proceso de estudio en relación con la instrumentación, el set-up, las baquetas y la interpretación de cada sección. Destacan especialmente la sustitución de los toms por parches de piel para acercarse al carácter africano de la obra, y la fabricación artesanal de vigas metálicas para conseguir la resonancia necesaria en el clímax. La búsqueda del instrumental adecuado para las placas metálicas constituyó una de las principales dificultades del trabajo.

El cuaderno de estudio y la propuesta interpretativa constituyen una guía práctica que puede servir de orientación a futuros intérpretes que quieran abordar Asanga. La sistematización del proceso de trece semanas, la documentación de las decisiones de digitación y set-up, y los ejercicios técnicos desarrollados responden a la necesidad concebir la interpretación de la multipercusión como un proceso reflexivo donde el pilar fundamental es la ejecución técnica, integrando el análisis, la toma de decisiones interpretativas y la resolución creativa de problemas.

En definitiva, este TFG ha supuesto un punto de inflexión en nuestro desarrollo como percusionistas. Esperamos que este trabajo inspire a otros intérpretes a explorar la riqueza de la multipercusión y a abordar Asanga con la misma curiosidad y rigor con la que nosotros nos hemos aproximado a ella, convencidos de que conocer una obra en profundidad transforma no solo la manera de interpretarla sino también la de escucharla y transmitirla al oyente.

BIBLIOGRAFÍA

- Akademie Schloss Solitude. (s.f.). *Kevin Volans* [en línea]. Recuperado el 15 de abril de 2026. Disponible en: <https://www.akademie-solitude.de/en/person/kevin-volans/>
- Aosdána. (s.f.). *Kevin Volans* [en línea]. Recuperado el 15 de abril de 2026. Disponible en: <https://aosdana.artscouncil.ie/members/volans/>
- Crosseyed Pianist. (2018). Meet the Artist – *Kevin Volans*, composer [en línea]. Recuperado el 15 de abril de 2026. Disponible en: <https://crosseyedpianist.com/2018/06/28/meet-the-artist-kevin-volans-composer/>
- Feerst, T. A. (2017). A Motivic Analysis and Performance Practices of '*Akrodha*' (1998) by Kevin Volans, including Comparative Analyses of '*She Who Sleeps with a Small Blanket*' (1985) and '*Asanga*' (1997) [Tesis doctoral, University of North Texas].
- IRCAM. (s.f.). *Biographie — Kevin Volans* [en línea]. Recuperado el 15 de abril de 2026. Disponible en: <https://ressources.ircam.fr/en/composer/kevin-volans/biography>
- Kim, J. (s.f.). *Asanga — Kevin Volans* [Grabación]. Disponible en línea.
- Manchado Torres, M. (2019). *La multipercusión: un enfoque interpretativo de las primeras propuestas de la música española (1964-1976)* [Tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid]. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=251087>
- NMC Recordings. (s.f.). *Kevin Volans* [en línea]. Recuperado el 15 de abril de 2026. Disponible en: <https://www.nmcrec.co.uk/composers/kevin-volans>
- Sequeira, A. (s.f.). *Asanga — Kevin Volans* [Grabación]. Disponible en línea.
- Universidad de Pretoria. (s.f.). *Volans, Kevin* [en línea]. Recuperado el 15 de abril de 2026. Disponible en: <https://www.up.ac.za/sacomposers/volans-kevin>
- Volans, K. (1997). *Asanga for Solo Percussion*. Chester Music Limited. (CH61488)
- Volans, K. (s.f.). *Kevin Volans — Official Website* [en línea]. Recuperado el 15 de abril de 2026. Disponible en: <https://www.kevinvolans.com>

Volans, K. (s.f.). *White Man Sleeps: Composer's Statement [en línea]*. Recuperado el 15 de abril de 2026. Disponible en: <http://kevinvolans.com/essays/white-man-sleeps-composers-statement/>

Walsh, J. T. (2016). Finding Meaning in Detachment: *An Analysis of Kevin Volans' Asanga* [Tesis de Maestría, Columbus State University].

Westerhoff, J. (2010). Madhyamaka [en línea]. Stanford Encyclopedia of Philosophy. Recuperado el 15 de abril de 2026. Disponible en: <https://plato.stanford.edu/entries/madhyamaka/>

Wise Music Classical. (s.f.). *Kevin Volans* [en línea]. Recuperado el 15 de abril de 2026. Disponible en: <https://www.wisemusicclassical.com/composer/1651/Kevin-Volans/>

ÍNDICE DE TABLAS E ILUSTRACIONES

Ilustración 1: Leyenda de Asanga.....	10
--	-----------

Ilustración 2: Tabla estructural del análisis formal.....	13
Ilustración 3: Tabla de compases irregulares.....	14
Ilustración 4: Comparativa entre el puentes de los cc. 42-45 y el motivo B	15
Ilustración 5: Distribución de células en la sección 3.....	16
Ilustración 6: Motivo A, cc. 1-2 de Asanga	18
Ilustración 7: Motivo B cc. 2 de la obra Asanga.....	18
Ilustración 8: Motivo C cc. 46 de Asanga.....	19
Ilustración 9: Motivo D cc. 51 de Asanga.....	19
Ilustración 10: Motivo E cc. 73 de Asanga.....	19
Ilustración 11: Motivo F cc. 124 de Asanga	20
Ilustración 12: Tabla de gráfico dinámico	20
Ilustración 13: Punto de golpe en la viga	25
Ilustración 14: Disposición del set-up.....	25
Ilustración 15: Baquetas para Asanga	26
Ilustración 16: Célula recurrente compás 8.....	27
Ilustración 17: Digitación con Acentos.....	30
Ilustración 18: Digitación sin acentos.....	30
Ilustración 19: Pagina 1 de Asanga	45
Ilustración 20: Pagina 2 de Asanga	46
Ilustración 21: Pagina 3 de Asanga	47
Ilustración 22: Pagina 4 de Asanga	48
Ilustración 23: Pagina 5 de Asanga	49
Ilustración 24: Pagina 6 de Asanga	50
Ilustración 25: Página 7 de Asanga	51
Ilustración 26: Ejercicio 1.....	52
Ilustración 27: Ejercicio 2.....	52
Ilustración 28: Ejercicio 3.....	52
Ilustración 29: Ejercicio 4.....	52
Ilustración 30: Ejercicio 1 Rutina de resistencia.....	53
Ilustración 31: Ejercicio 2 de Rutina de resistencia	53
Ilustración 32: Ejercicio 3 Rutina de resistencia	53

The image shows a handwritten musical score for a piece titled 'Asanga'. The score is written on ten staves, with measures numbered 2, 35, 37, 42, 44, 46, 48, 50, 53, 56, 59, and 61. The music is primarily in 8/8 time, with some changes to 3/4 and 2/4. There are several handwritten annotations in red and blue ink:

- PUENTE** is written in red above measure 35 and below measure 42.
- SECCION 2** is written in red above measure 59.
- A'** is circled in blue above measure 35.
- C** is circled in orange above measure 46.
- D** is circled in green above measure 50.
- B'** is circled in red above measure 59.
- Handwritten notes in red ink below the staves include *m. a*, *m. b*, *m. c*, and *m. a*.
- Tempo markings include $\text{♩} = 160$ at measure 46 and $\text{♩} = 116$ at measure 59.
- There are various bracketed sections and arrows indicating musical structure and flow.

Ilustración 20: Pagina 2 de *Asanga*

3

63

65

68

73 $\text{♩} = 160$

75

77 $\text{♩} = 116$

80

84

87

89

91

p

ff

SECCION 3

mot.a

Ilustración 21: Pagina 3 de Asanga

Handwritten musical score for 'Asanga', page 4. The score consists of ten staves of music, each starting with a measure number in the top left corner. The staves are numbered 93, 95, 97, 99, 101, 103, 105, 107, 109, 111, and 113. The music is written in a single system with a common time signature. The notation includes various rhythmic values, including eighth and sixteenth notes, and rests. The score is annotated with handwritten letters and symbols in various colors (blue, green, red, purple) and brackets, indicating specific musical phrases or sections. The word 'CLIMAX' is written in purple above the staff starting at measure 105. The annotations include: m.d (blue), m.e (blue), m.f (blue), m.g (red), m.c (green), m.b (red), m.e (blue), m.f (red), m.I (red), m.e (blue), m.f (blue), m.I (red), m.g (red), m.c (red), m.c (red), and m.b (red). Brackets are used to group measures, with blue brackets on the first four staves, green brackets on the fifth and sixth staves, red brackets on the seventh, eighth, and ninth staves, and purple brackets on the tenth and eleventh staves.

Ilustración 22: Pagina 4 de *Asanga*

[illegible]

Ilustración 23: Pagina 5 de *Asanga*

141

143

145

148

151 *più mosso* ♩ = 200 (♩ = 133) *f*

159

161 = 116 **SECCIÓN 5** +2 high skins (or metal) *fff*

163

The musical score is divided into several systems. The first system (measures 141-143) is in 6/8 time. The second system (measures 143-145) is in 5/4 time. The third system (measures 145-148) is in 7/8 time. The fourth system (measures 148-151) is in 9/8 time and includes the tempo marking *più mosso* and the dynamic *f*. The fifth system (measures 159-161) is in 17/16 time and includes the tempo marking = 116 and the section title **SECCIÓN 5**. The sixth system (measures 161-163) is in 5/4 time and includes the dynamic *fff* and the instruction +2 high skins (or metal). The score features various musical notations, including eighth notes, sixteenth notes, and triplets. Handwritten annotations include a green circle around measure 145, an orange circle around measure 151, and a purple circle around measure 161.

Ilustración 24: Pagina 6 de *Asanga*

164

166 *ff*

172

177 *(sempre ff)*

182

188 *(sempre ff)*

193 *mp*

196 *mp*

199 *ff*

202 *(sempre ff)*

3/04(49995)
Printed in England

Ilustración 25: Página 7 de Asanga

APÉNDICE DOCUMENTAL II

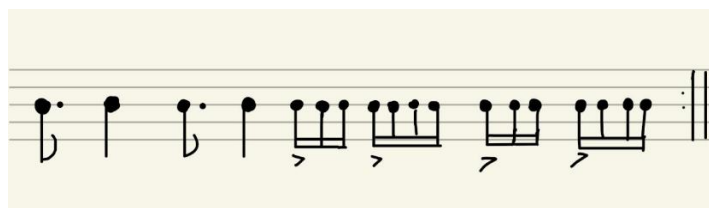


Ilustración 26: Ejercicio 1

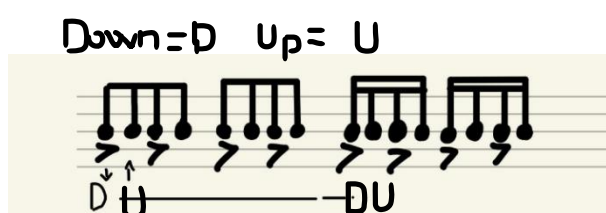


Ilustración 27: Ejercicio 2

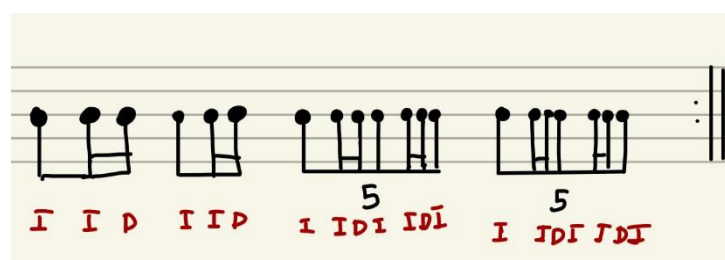


Ilustración 28: Ejercicio 3

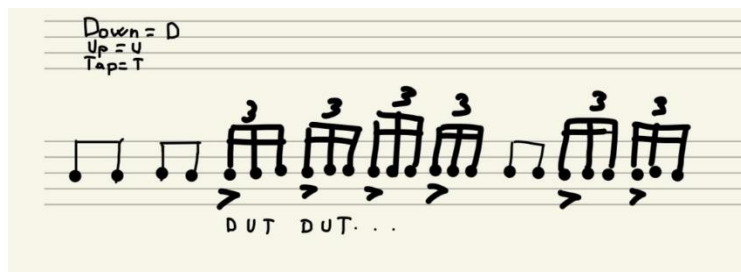


Ilustración 29: Ejercicio 4

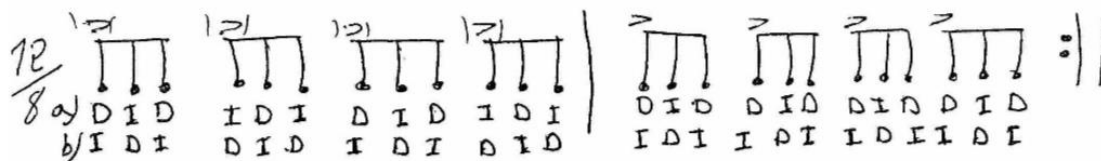


Ilustración 30: Ejercicio 1 Rutina de resistencia

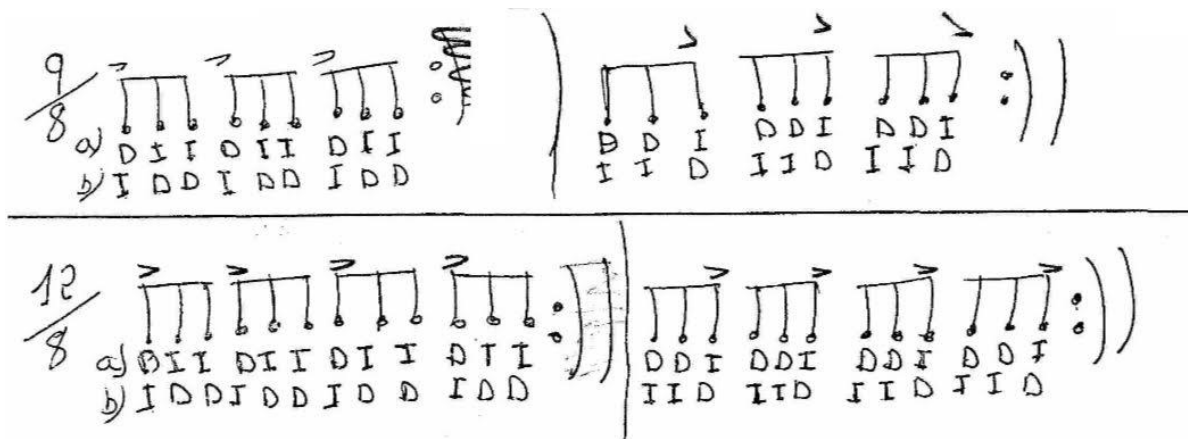


Ilustración 32: Ejercicio 2 de Rutina de resistencia

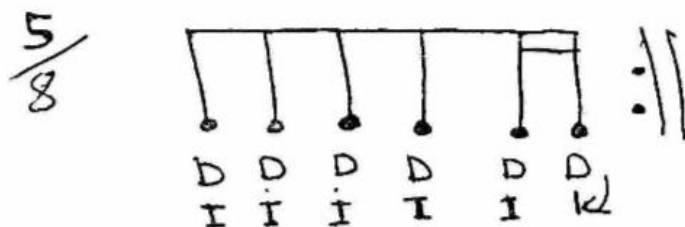


Ilustración 31: Ejercicio 3 Rutina de resistencia