

UNIVERSIDAD DE PANAMÁ
FACULTAD DE BELLAS ARTES
ESCUELA DE INSTRUMENTOS MUSICALES Y CANTO

Estudio analítico e interpretativo de repertorio para instrumentos de percusión

por
DAVID JOEL NAVARRO DÍAZ

PANAMÁ, REPÚBLICA DE PANAMÁ
DICIEMBRE 2025

UNIVERSIDAD DE PANAMÁ
FACULTAD DE BELLAS ARTES
ESCUELA DE INSTRUMENTOS MUSICALES Y CANTO

Estudio analítico e interpretativo de repertorio para instrumentos de percusión

por

DAVID JOEL NAVARRO DÍAZ

TRABAJO DE GRADUCIÓN PARA OPTAR POR
EL TÍTULO DE LICENCIADO EN BELLAS
ARTES CON ESPECIALIZACIÓN EN
INSTRUMENTO MUSICAL, PERCUSIÓN

PANAMÁ, REPÚBLICA DE PANAMÁ

DICIEMBRE 2025

FIRMA DEL TRIBUNAL EXAMINADOR

ASESOR

JURADO

JURADO

Índice

Introducción	6
I. Capítulo I – Frédéric Macárez y su estudio N°1 de Snare System	7
II. Capítulo II. Biografías de compositores.....	12
II.1. Elliott Carter (1908-2012)	12
II.2. Eckhard Kopetzki (n. 1956).....	14
II.3. Áskell Másson (1928-2007)	15
II.4. Christopher Deane (1957-2021)	17
II.5. Nathan Daughtrey (n. 1975)	19
II.6. Mark Glentworth (n. 1960).....	21
II.7. Joseph Tompkins (n. 1970)	22
III. Capítulo III. Análisis Repertórico.....	23
III.1. Prim, Áskell Másson	23
III.2. Eight pieces for Timpani: V. Improvisation, Elliot Carter.....	29
III.3. Blues for Gilbert, Mark Glentworth.....	32
III.4. Etude for a Quiet Hall, Christopher Deane	35
III.5. Canned Heat, Eckhard Kopetzki	38
III. 6. To Varése, Joseph Tompkins	42
III.7 Burn 3, Nathan Daughtrey	45
IV. Capítulo IV. Recomendaciones técnicas de interpretación.....	51
IV. 1. Prim.....	51
IV.2. Eight pieces for Timpani: V. Improvisation	52
IV. 3 Blues for Gilbert	53
IV. 4. Etude for a Quiet Hall	54
IV. 5. Canned Heat.....	56
IV. 6. To Várese	57
IV. 7. Burn3.....	58
Conclusiones	60
Bibliografía	61

Índice de figuras

Figura. 1 Frédéric Macárez.....	7
Figura. 2 Portada del libro Snare System. Frédéric Macárez	8
Figura. 3 extracto del Etude N1 de Jaques Delécluse	9
Figura. 4 ornamentación con ejemplos de digitaciones	10
Figura. 5 figura ritimica con apoyuras	11
Figura. 6 Elliot Carter.....	12
Figura. 7 Eckhard Kopetzki	14
Figura. 8. Áskell Másson.....	15
Figura. 9 Christopher Deane	17
Figura. 10 Nathan Daughtrey	19
Figura. 11 Mark Glentworth.....	21
Figura. 12 Joseph Tompkins	22
Figura. 13. Análisis de tema principal utilizando números primos. Extraído de O’Neal (2015).	24
Figura. 14 ornamentación con elementos del tema principal	24
Figura. 15 tema principal en retrogradación	25
Figura. 16 primer recurso timbrico	25
Figura. 17 recurso timbrico de frote de baquetas	26
Figura. 18 fragmento de manos separadas.....	27
Figura. 19 notación utilizada para las áreas tímbricas	30
Figura. 20 primera modulación métrica.....	31
Figura. 21 segunda modulación métrica	31
Figura. 22 transición métrica.....	32
Figura. 23 tema principal y acompañamiento	33
Figura. 24 compases 34 al 36 se muestra un ejemplo de utilización de pedal	34
Figura. 25 motivo 2	36
Figura. 26 motivo 1	36
Figura. 27 motivo 3	36
Figura. 28 forma coral	37
Figura. 29 agrupación rítmica en semicorcheas.....	39
Figura. 30 transición hacia nueva sección.....	40
Figura. 31 sección con pulsación polirrítmica	40
Figura. 32 inicio de la obra, los instrumentos aparecen de forma escalonada	45
Figura. 33 inicio de ignite	46
Figura. 34 la marimba toma un rol protagónico	47
Figura. 35 figuras polirrítmicas junto con técnicas extendidas de los instrumentos de viento.....	49
Figura. 36 compas de articulación entre el redoble y el tema principal simultaneamente	52
Figura. 37 de acompañamiento en la mano derecha y melodía en la izquierda	55

Introducción

El presente trabajo de grado tiene como propósito analizar y reflexionar sobre diversas obras del repertorio para percusión solista, abordando su estudio desde una perspectiva técnica e interpretativa. A través del análisis musical y la revisión de aspectos estilísticos de cada compositor, este trabajo busca aportar herramientas que favorezcan una interpretación más consciente y fundamentada.

El primer capítulo está dedicado a un tema libre, centrado en el Estudio n.º 1 del libro Snare System de Frédéric Macárez, obra de gran relevancia pedagógica dentro de la formación del percusionista moderno.

El segundo capítulo presenta las biografías de los compositores cuyas obras forman parte del repertorio analizado, con el fin de contextualizar su estilo, trayectoria y aportes al campo de la percusión contemporánea.

El tercer capítulo contiene el análisis de las obras seleccionadas, considerando sus elementos formales, rítmicos, armónicos y expresivos. Cada análisis busca revelar las intenciones del compositor y su relación con los desafíos técnicos e interpretativos que plantea la obra.

Finalmente, el cuarto capítulo recopila una serie de recomendaciones técnicas y musicales orientadas a la ejecución de las piezas estudiadas, basadas tanto en la observación del propio proceso interpretativo como en sugerencias aportadas por el autor.

I. Capítulo I – Frédéric Macárez y su estudio N°1 de Snare System



Figura. 1 Frédéric Macárez

Frédéric Macárez es un reconocido percusionista, pedagogo y compositor francés, ampliamente admirado por su trayectoria artística y su influencia en la enseñanza moderna de la percusión orquestal.

Fue timpanista de la Orquesta Sinfónica de París durante más de 35 años, y actualmente es director de estudios de percusión en el Conservatorio Regional de París, además de profesor en el *Institut d'Enseignement Supérieur* de la Musique (IESM) de Aix-en-Provence.

Su trabajo docente se ha extendido a cursos, clases magistrales y festivales internacionales en Europa, Asia y América.

Macárez es también fundador y director artístico del Festival Internacional de Percusión de París “PerKumania”, evento que dirigió durante más de una década, y presidente del Concurso Internacional de Percusión de PAS France, así como del certamen juvenil “PerKu en Herbe”.

A lo largo de su carrera, ha sido jurado en numerosos concursos internacionales (World Marimba Competition, DrumFest Poland, IPEA Shanghai, PASIC, y el Conservatorio Tchaikovsky de Moscú, entre otros) y artista clínico de marcas reconocidas como Majestic, Mapex, Innovative Percussion, Evans y Sabian.

Tras su retiro de la orquesta, Macárez ha enfocado su carrera en la enseñanza y el repertorio solista de timbales y percusión de cámara, explorando la relación entre los repertorios orquestal y solista, y promoviendo la idea del timbal como un instrumento melódico y expresivo, no meramente rítmico.

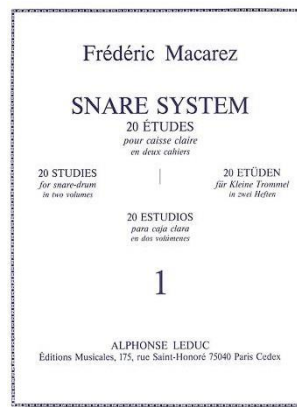


Figura. 2 Portada del libro *Snare System*. Frédéric Macárez

ANÁLISIS

A primera vista, el Etude No. 1 de Frédéric Macárez se caracteriza por una gran cantidad de figuras ornamentales, que, aunque no presentan dificultad técnica extrema por sí solas, demandan un control rítmico preciso para mantener la estabilidad del tempo en 6/8.

El tempo sugerido por el compositor es negra con puntillo = 80 ppm, una velocidad considerable que exige precisión en la articulación de las apoyaturas y un dominio avanzado del rebote natural de las baquetas.

El estudio inicia con un matiz piano, aunque se puede otorgar ligero peso a la primera nota para establecer la intención musical. Desde el tercer compás aparecen las apoyaturas características que se desarrollarán a lo largo de toda la pieza. La presencia de acentos en dinámica suave exige un control refinado del golpe y del rebote, similar al tratamiento de articulación que se encuentra en la particella de “Teniente Kijé” de Sergei Prokófiev.



Figura. 3 extracto del Etude N1 de Jaques Delécluse

En la sección A se presenta el motivo rítmico principal, que se repite como elemento unificador del estudio. Este patrón guarda clara relación con el material temático del primer estudio de Delécluse, lo que evidencia la influencia en Macárez.

A partir de la letra B, inicia el desarrollo temático, donde Macárez introduce contrastes dinámicos combinados con ornamentos y acentos. Se destaca el uso de cambios métricos (de 6/8 a 9/8), acompañados de crescendo progresivo que culmina en un redoble fortissimo.

Las ocho fusas ascendentes previas al redoble deben interpretarse con un crescendo independiente que aporte dirección y preparación hacia el clímax sonoro. En la letra E regresa el tema principal, funcionando como transición hacia un segundo desarrollo que inicia en la letra F.

En esta parte, los pasajes de semicorcheas con flams permiten elegir diferentes stickings según la comodidad del intérprete, siempre buscando claridad y uniformidad.



Figura. 4 ornamentación con ejemplos de digitaciones

En la letra G, los redobles suaves sin ligaduras prolongadas generan un efecto de redobles articulados, en los cuales el intérprete debe subdividir internamente en semicorcheas y diferenciar los tres niveles dinámicos (pp–p–mp).

En la letra H, Macarez presenta un motivo rítmico recurrente, que remite a ejercicios clásicos de Mitchell Peters o Delécluse, y requiere un dominio avanzado de rudimentos como el Swiss Army Triplet y el Double Stroke Roll, elementos esenciales para superar los pasajes de la letra I.

El tramo comprendido entre H e I representa uno de los momentos técnicamente más exigentes del estudio, ya que combina control del tempo, precisión en las apoyaturas, contraste dinámico y resolución eficiente de stickings complejos.

II. Capítulo II. Biografías de compositores

II.1. Elliott Carter (1908-2012)

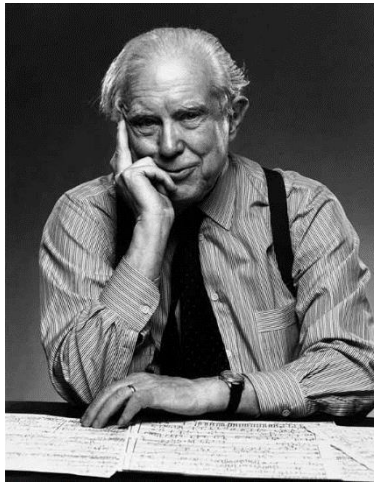


Figura. 6 Elliott Carter

Nacido en Nueva York, Elliott Carter fue alentado por su amigo y mentor Charles Ives a dedicarse a la música clásica. Estudió con los compositores Walter Piston y Gustav Holst mientras asistía a la Universidad de Harvard, y más tarde viajó a París para formarse con la reconocida pedagoga Nadia Boulanger.

Es considerado internacionalmente uno de los compositores estadounidenses más influyentes de la música clásica y una figura central del modernismo de los siglos XX y XXI. Su prolífica carrera, que se extendió por más de 75 años, dio lugar a más de 150 obras que abarcan desde música de cámara hasta partituras orquestales, óperas y piezas para percusión.

A lo largo de su trayectoria, recibió numerosos galardones, entre ellos dos Premios Pulitzer por sus Cuarteto de cuerda n.º 2 y Cuarteto de cuerda n.º 3. Fue el primer compositor en obtener la Medalla Nacional de las Artes de Estados Unidos y uno de los pocos incluidos en el Salón de la Fama de la Música Clásica Estadounidense.

El Gobierno de Francia también le concedió importantes distinciones: el título de Comendador de la Ordre des Arts et des Lettres y la insignia de Comendador de la Legión de Honor en septiembre de 2012.

Su extenso y variado catálogo incluye música orquestal, de cámara, vocal y para solista. Entre sus composiciones más relevantes se encuentran Double Concerto for Harpsichord and Piano with Two Chamber Orchestras , Concerto for Orchestra y sus cinco String Quartets (, así como obras corales como A Mirror on Which to Dwell .

II.2. Eckhard Kopetzki (n. 1956)



Figura. 7 Eckhard Kopetzki

Eckhard Kopetzki nació en Hannover, Alemania. Realizó estudios en pedagogía musical y física en la Universidad de Osnabrück, así como en la Hochschule für Musik de Würzburg. Desde 1985, se desempeña como docente de instrumentos de percusión y teoría musical (especialmente armonía) en la Berufsfachschule für Musik en Sulzbach-Rosenberg.

Es reconocido por sus composiciones destinadas a la educación y a conciertos, también como por diversas composiciones para música de cámara. En 2002, recibió el primer premio en el concurso de composición de la Percussive Arts Society (PAS) por su obra de percusión *Canned Heat* y en 2003 ganó nuevamente el primer premio por su solo para marimba titulado *Three Movements for a Solo Dancer*.

Muchas de sus composiciones han sido encargadas por diversas agrupaciones y orquestas, y también ha actuado como jurado en competiciones internacionales. Posee un amplio repertorio para percusión solista con piezas tales como *Rhythm@Stickin'*, *Rockin' Stix*, *Concert Suite for Snare Drum*, *Summer Suite*, entre otros. Para música de cámara Obras como *Contemplations* (órgano y percusión), *Mixed Music* (saxofón alto y percusión/marimba), *Two Ragtimes*, *Spanish Songs*, *In a Jolly Mood*, *The Mirror*, así como conciertos como *Konzert* (marimba y cuerdas) y *Doppelkonzert* (saxofón, marimba y orquesta).

II.3. Áskell Másson (1928-2007)



Figura. 8. Áskell Másson.

Áskell Másson, es un compositor reconocido por la expresividad y el sonido brillante que caracterizan sus obras. Su carrera despegó en la década de los setenta, cuando su música percusiva capturó la atención internacional debido a su originalidad. Áskell Másson comenzó sus estudios musicales de clarinete, y más tarde estudió percusión en el *Reykjavík College of Music* y en clases privadas con James Blades. Actualmente, muchas de sus composiciones son consideradas fundamentales en programas académicos de música en todo el mundo.

Entre sus obras más destacadas se encuentran la ópera *El Palacio de Hielo*, el oratorio *Cecilia*, tres sinfonías, 15 conciertos y piezas orquestales notables. Dentro del repertorio para percusión, así como numerosas composiciones solistas y de cámara para diversas combinaciones. Su contribución musical se extiende más allá de la música de concierto, ya que ha creado composiciones para teatro, cine y televisión.

Áskell Másson ha contribuido significativamente al repertorio contemporáneo y su legado perdura a través de sus composiciones que continúan siendo apreciadas y estudiadas en

instituciones musicales de todo el mundo como: Konzertstück para percusión y orquesta, Snare Drum Concerto para redoblante y orquesta, Snare Drum Concerto No. 2 para redoblante y orquesta de cuerdas, Kyoko para marimba sola, Flauli para flauta y percusión, Skot para timbales y orquesta, Frum para percusión sola, Partita para marimba sola, y Concierto para marimba para marimba y orquesta.

II.4. Christopher Deane (1957-2021)



Figura. 9 Christopher Deane

Christopher Deane fue un destacado percusionista y educador estadounidense, reconocido por su amplia labor académica y artística. Durante su carrera, ejerció como profesor asociado de percusión en la Facultad de Música de la Universidad del Norte de Texas, donde impartió clases de timbal y percusión, además de dirigir el conjunto UNT Percussion Players.

Su formación académica incluyó estudios en interpretación en la Escuela de Artes de la Universidad de Carolina del Norte y en el Cincinnati College-Conservatory of Music, donde tuvo como mentores a James Massie Johnson y Allen Otte. También perfeccionó su técnica bajo la guía de figuras como Roland Kohloff, Eugene Espino y Leonard Schulman.

En el ámbito orquestal, Deane ocupó puestos de relevancia, como percusionista principal en la Orquesta Sinfónica de Las Colinas y timpanista principal interino en la Orquesta Sinfónica del Este de Texas. Fue timpanista principal de la Sinfónica de Greensboro y colaboró con

agrupaciones como la Dallas Wind Symphony, además de participar con prestigiosas orquestas como la Boston Pops, la Sinfónica de Cincinnati y la Sinfónica de Dallas.

Como compositor, recibió en dos ocasiones los premios de la Percussive Arts Society en la categoría de composición, y muchas de sus obras forman parte del repertorio habitual de percusionistas en todo el mundo. Su participación en siete congresos internacionales de esta sociedad, tanto como intérprete, compositor y educador, reafirma su influencia en el campo. Asimismo, fue artista y docente para las compañías Innovative Percussion y Sabian Cymbals.

Deane, dentro de su catálogo, contiene obras para percusión solista y ensamble muy importantes como Dis Quié Etude, Mourning Dove Sonnet, Prelude I, II, III for Solo Timpani, Sea of Clouds, Etude for a Quiet Hall, Marimba Quartet No. 2, Acranical Plains para 12 percusionistas y The Titanic Days para redoblante solista y ensamble de percusión, conformando un legado que continúa siendo interpretado y valorado en el repertorio para percusión en todo el mundo.

II.5. Nathan Daughtrey (n. 1975)



Figura. 10 Nathan Daughtrey

Nathan Daughtrey es un compositor e intérprete de percusión de reconocimiento internacional, especialmente por su aporte al repertorio solista de marimba y vibráfono. Artista de Yamaha y Salyers Percussion, ha ofrecido recitales y clases magistrales en América, Europa del Este, Asia y Australia. Sus grabaciones, como *Spiral Passages* y *The Yuletide Marimba*, junto con su interpretación del *Concierto en un Movimiento* de Emma Lou Diemer con la Orquesta Sinfónica de la Radio Eslovaca, han impulsado la difusión de la percusión contemporánea.

Desde 2020 dirige C. Alan Publications, impulsando un enfoque inclusivo y educativo que ha ampliado el repertorio para ensambles académicos y profesionales. Su trabajo sitúa la percusión en el centro del discurso musical y fomenta el desarrollo de nuevas generaciones de intérpretes.

Como compositor, ha renovado el papel de la percusión en conjuntos, con obras como *Mercury Rising*, *Firefly* y *Coming Home*, que otorgan a los percusionistas un rol protagónico

dentro de bandas y ensambles Su extenso catálogo abarca no solo música para percusión, sino también obras de cámara para clarinete, flauta, saxofón y metales, así como piezas para banda sinfónica, orquesta de cuerdas y obras solistas. Entre sus composiciones para percusión destacan el Concierto para Vibráfono y Orquesta, Encantada, Duets for an Occasion y Multiple Musing para percusión múltiple, además de Spitfire para eufonio y vibráfono. Para ensambles de percusión ha escrito piezas como Adaptation y Almost Beyond, entre otras, combinando siempre energía interpretativa con una sólida estructura compositiva.

II.6. Mark Glentworth (n. 1960)



Figura. 11 Mark Glentworth

Mark Glentworth es un compositor y percusionista británico que, a los 16 años, ingresó como uno de los estudiantes más jóvenes al prestigioso Royal Northern College of Music, donde se especializó en percusión. Tras obtener su diploma, inició una exitosa carrera como percusionista independiente en Londres, colaborando en una amplia variedad de géneros musicales.

Se destacó especialmente por su trabajo con la BBC Symphony Orchestra y la London Sinfonietta, así como por su papel como percusionista solista en *The Fires of London*, la innovadora agrupación contemporánea dirigida por Sir Peter Maxwell Davies.

Desde 1983 mantiene una estrecha colaboración con el actor y director Steven Berkoff, participando en producciones como *West*, *Greek* y *Metamorphosis*, además de la adaptación teatral de la película clásica *On the Waterfront*.

Entre sus composiciones más reconocidas se encuentran *Broken Silence*, *Visiontude*, *Blues for Gilbert*, *Schmitt* y la *Suite para vibráfono n.º 1*, compuesta por tres movimientos.

II.7. Joseph Tompkins (n. 1970)



Figura. 12 Joseph Tompkins

Tompkins se graduó de la Eastman School of Music con una licenciatura y completó su maestría en la Manhattan School of Music. Ha participado con renombradas orquestas del área de la ciudad de Nueva York, tales como la Filarmónica de Nueva York, la Orquesta de la Ópera Metropolitana, la Orquesta Sinfónica de Nueva Jersey, la Orquesta de St. Luke y la Orquesta Barroca REBEL.

Además, Tompkins ha profundizado en la percusión latina, estudiando en el Conservatorio Boys Harbor bajo la tutela de maestros como José Madeira y George Delgado, así como con Rolando Morales-Matos y Javier Díaz. Actualmente, ejerce como Coordinador de Área del Departamento de Percusión en la Universidad de Rutgers.

Tompkins ha dejado composiciones muy importantes para ensamble de percusión tales como un quinteto para percusión Blue Burn, Board Games para trio de percusión, Equinox para ocho percusionistas. Métodos importantes como Nine French-American Rudimental Solos, Eight Rudimental Solos for Snare Drum y su conocido March for solo snare drum and kick drum.

III. Capítulo III. Análisis Repertórico

III.1. Prim, Áskell Másson

Prim se compuso en enero de 1984, cuando el percusionista Gert Mortensen se acercó a Áskell Másson y le propuso componer una pieza para redoblante solista. Tiene una duración de aproximadamente siete minutos. Esta obra se ha convertido en parte del repertorio canónico de la percusión, siendo programada en recitales alrededor del mundo tanto por estudiantes como profesionales.

Masson explota los recursos tímbricos tradicionales que tiene el redoblante como instrumento solista, lo cual también ha hecho en otros solos para redoblante como *Kim o B2B: Back to Basics*, utilizando, golpes de baquetas, *rimshots* y la utilización de las distintas áreas del redoblante.

La forma musical de *Prim* puede estar dividida en tres secciones: Una sección A que parte del compás 1 al 36. Una sección B que podría ser un desarrollo del compás 38 al 64 y una resolución desde el compás 65 al 80. La obra está escrita en 11/8 en su totalidad. No existen cambios métricos ni de tempo; sin embargo, contiene pasajes donde se permite tocar libremente.

La obra comienza presentando el tema principal sobre el cual se construye el resto de la composición. Este tema está inspirado en la estructura rítmica de los primeros quince números primos (O'Neal, 2015) y se repetirá y modificará a lo largo de la obra.

fifteen prime numbers (1, 2, 3, 5, 7, 11, 13, 17, 19, 23, 29, 31, 37, 41, 43).

The musical score consists of two staves. The top staff is in treble clef with a 9/8 time signature. The bottom staff is in bass clef with an 8/8 time signature. The music is written in a rhythmic style with many eighth and sixteenth notes. Below the staves, a sequence of 44 numbers is written: 1 2 3 4 5 6 7 8 9 10 11 12 13 14 15 16 17 18 19 20 21 22 23 24 25 26 27 28 29 30 31 32 33 34 35 36 37 38 39 40 41 42 43 44. The numbers 1, 2, 3, 5, 7, 11, 13, 17, 19, 23, 29, 31, 37, 41, and 43 are prime numbers.

Figura. 13. Análisis de tema principal utilizando números primos. Extraído de O'Neal (2015).

Este tema principal se repite a lo largo de la obra, pero se irá variando con recursos tales como la ornamentación, retrogradación y la fragmentación (ver fig. 14). Del compás nueve al diez vemos como implementa fragmentos del tema principal acompañados de ornamentos que luego desembocan en un redoble con fermata. Esta sería una parte cadencial que regresa al tema principal, pero retrogrado.

The musical score consists of two staves. The top staff starts at measure 7 and the bottom staff starts at measure 9. The music is written in a rhythmic style with many eighth and sixteenth notes. Dynamic markings include *p*, *p < f*, *mf*, *pp*, *p*, *cresc.*, and *f*. There are also ornaments (trills) and a fermata at the end of the piece.

Figura. 14 ornamentación con elementos del tema principal



Figura. 15 tema principal en retrogradación

Desde el compás once al veinte el compositor repite la misma estructura rítmica que presentó en la introducción, pero de forma retrógrada. Luego desde el compás 21 al 29, se mantienen las mismas células rítmicas presentadas anteriormente, combinándose entre sí y agregando algunos ornamentos.

En el compás 30, el compositor introduce el primer cambio de timbre. Esto se logra apoyando la baqueta de la mano izquierda sobre el parche del redoblante, mientras que con la baqueta de la mano derecha se golpea sobre la baqueta izquierda. El objetivo es conseguir distintas alturas, las cuales están indicadas mediante figuras de galopa.

Esta técnica es comúnmente utilizada por bateristas de jazz. Es una herramienta habitual en la improvisación y su uso permite generar matices tímbricos muy característicos, evocando efectos percusivos secos y controlados, similares a los que se emplean en solos o pasajes más expresivos en la batería

30

Hold left stick pointed on skin and beat the stick with right stick
Moving gradually towards and away from tip of left stick

ff p ff f dim. mf

Figura. 16 primer recurso tímbrico

El siguiente compás cambia de unidad rítmica de fusas a seisillos. Estos seisillos se extienden hasta el compás 33. Estos seisillos contienen acentos los cuales esconden el tema principal de la obra. Esta sección desemboca en una coda que funciona como cierre de la exposición del tema.

El mismo recurso tímbrico reaparece en el compás 37, donde el compositor indica explícitamente cómo debe ejecutarse (ver fig. 17). La técnica consiste en frotar la baqueta derecha contra la izquierda, mientras esta última mantiene su punta apoyada sobre el parche del redoblante. La figura rítmica utilizada en este pasaje puede resultar casi inaudible, es decir, no se perciben claramente todas las notas articuladas; sin embargo, se obtiene una nueva sonoridad que enriquece el timbre general del instrumento, aportando variedad dinámica y expresiva al redoblante.

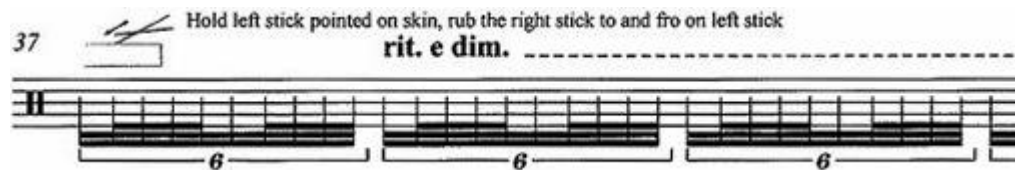


Figura. 17 recurso tímbrico de frote de baquetas

A partir del compás 38 se presenta una nueva sección, introducida mediante un timbre característico: el golpe de la baqueta contra el aro del redoblante. El compositor añade la indicación “Latin style”, lo que exige que el intérprete explore y seleccione el sonido más adecuado según el área de contacto de la baqueta con el aro, buscando una sonoridad percusiva que evoque estilos latinos.

Entre los compases 41 y 44 ocurre un elemento especialmente interesante: se reexpone el tema principal, aunque con una duración rítmica mucho más amplia, casi dilatada. Este pasaje

contiene apoyaturas ornamentales que, en algunos casos, llegan hasta 14 notas antes de la nota real.

La obra continúa desarrollándose mediante la incorporación de nuevas ideas y variaciones del tema principal, manteniendo la recurrencia de figuras rítmicas ya presentadas en la primera mitad. A estas se les añaden elementos como redobles, acentos, apoyaturas y pasajes rudimentales que enriquecen la textura rítmica. Estos recursos permiten al intérprete destacar la claridad tímbrica del tambor.



Figura. 18 fragmento de manos separadas

En este pasaje del compás 57 al 58 el compositor separa el uso de las manos: una mano toca una parte del tema principal, mientras que la otra mano simplemente deja caer la baqueta sobre el tambor y la deja rebotar sola, sin controlarla. Esto crea una especie de conversación entre las dos manos, ya que el fragmento musical va pasando de una mano a la otra. Este pasaje termina con el mismo recurso tímbrico de golpear la baqueta sobre el parche del redoblante.

A continuación, se llega a la sección C, que antecede al clímax de la obra y se extiende desde el compás 59 hasta el 65. En este pasaje, el compositor indica al intérprete alternar entre un redoble orquestal estándar también conocido comúnmente como redoble y un redoble de golpes simples, el cual requiere una ejecución rápida y precisa de cada golpe individual. La

sección se caracteriza por cambios súbitos de dinámica y variaciones en el control rítmico, lo que genera contrastes tímbricos marcados y enriquece la expresividad del fragmento.

A partir del compás 65 y hasta el final de la obra, se desarrolla la idea previamente presentada de los golpes simples, ahora organizados en seisillos de fusa. En esta sección, el intérprete alterna entre dos zonas del tambor: la zona habitual de ejecución y el centro del parche. Estas figuras rítmicas están marcadas con acentos que, de forma dilatada y fragmentada, vuelven a aludir al tema principal. Cada acento debe ejecutarse específicamente en el centro del tambor, generando un contraste tímbrico marcado.

El clímax de la obra se alcanza en el compás 74, donde la indicación dinámica *fortissimo* (fff) señala el momento de mayor intensidad sonora. En este punto, el tema principal reaparece, nuevamente expandido, acompañado por un redoble sostenido que va disminuyendo gradualmente en volumen (*decrescendo*) hasta llegar al compás 79, dando una sensación de cierra a la obra, para luego en el compás 80 terminar con el tema principal, que, a diferencia del inicio, este será en *pianissimo*, con un último golpe *fortissimo* entre el parche y el aro del tambor.

III.2. Eight pieces for Timpani: V. Improvisation, Elliot Carter

Improvisation es el quinto solo de la colección titulada *Eight Pieces for Four Timpani*. Este compendio está conformado por ocho obras, cada una dedicada a un intérprete distinto. *Canto* y *Adagio* fueron compuestas en 1966, mientras que las otras seis datan de 1949. En particular, *Improvisation* fue dedicada a Paul Price.

Paul Price (1918–1986) fue un percusionista, director y pedagogo estadounidense fundamental en el desarrollo del repertorio para conjuntos de percusión. Fundó el primer curso universitario acreditado de conjunto de percusión en la Universidad de Illinois y promovió activamente obras de compositores como Cowell, Varèse y Cage. Su labor como intérprete, editor y docente influyó decisivamente en la evolución de la percusión contemporánea.

Cada una de estas piezas se ha consolidado como parte esencial del repertorio para timpanista, interpretadas con frecuencia en todo el mundo. Su complejidad rítmica, el manejo de dinámicas súbitas y la precisión técnica que exigen, convierten a esta colección en un verdadero desafío, incluso para los intérpretes más experimentados.

Carter es conocido por su enfoque rítmico altamente complejo y su habilidad para trabajar con métricas mixtas y también por la utilización de modulación métrica. La modulación es un cambio en la frecuencia del pulso (tempo) y/o agrupación de pulsos (subdivisión) que se deriva de un valor de nota o agrupación escuchada antes del cambio, esto quiere decir que implica cambiar la percepción del pulso o el acento rítmico en diferentes partes de la pieza,

por ejemplo, pasar de un compás de 4/4 a un compás de 7/8 ó de 2/4 a un compás de 3/4.

Este cambio puede ocurrir de manera abrupta o gradual.

En *Eight Pieces for Four Timpani* se aprecia una gran variedad de ritmos y modulaciones métricas, lo que requiere una atención especial por parte del intérprete para comprender su estructura. La obra está escrita en forma continua, es decir, sin repeticiones significativas de secciones, lo que genera la impresión de una ejecución improvisada.

Aunque Carter busca transmitir la sensación de una improvisación libre, cada compás está meticulosamente planificado.

A medida que la obra avanza, la complejidad rítmica se intensifica progresivamente, lo que aporta un claro sentido de desarrollo y evolución. Así, tal como lo sugiere su título, la pieza debe sonar espontánea, aunque esté construida con una precisión rigurosa.

En *improvisation*, Carter explora las distintas sonoridades que tiene el timbal, pidiendo que se toque en el centro del tambor y en la orilla, lo que le agrega un color diferente, ejecutando a su vez distintos tipos de golpes, abarcando todo el rango dinámico de los timbales.

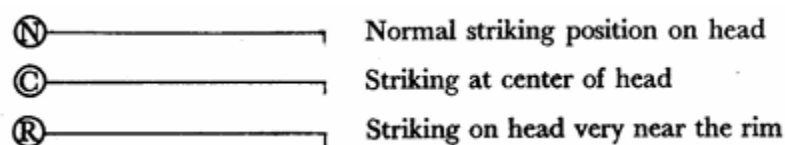


Figura. 19 notación utilizada para las áreas tímbricas

En el caso de *Improvisation* esto Carter utiliza las letras C, N, R, con corchetes para indicar el área en donde se debe tocar los distintos grupos de notas y DS, NS para indicar golpe muerto y golpe normal. (ver fig. 19).

Los nueve primeros compases de *improvisation*, inician en compás de 4/4 y nueve compases después tenemos el primer cambio métrico a 5/4 de solo un compás y luego regresa a 4/4 para toparnos con la primera modulación métrica.

Esta modulación cambia de 4/4 a 3/4, en dicho compás, los acentos nos dan la sensación de estar en un tres contra cuatro (3:4), Carter utiliza la polirritmia para superponer ritmos y creando una sonoridad más densa. luego vemos cómo se va expandiendo hasta llegar a un 2/2, pasa a 10/8 donde la subdivisión lo establecen los quintillos previos; esto también es una modulación.



Figura. 20 primera modulación métrica

Lo mismo sucede cuando nos encontramos con dos compases de 7/8, donde las corcheas se transforman a semicorcheas en el 2/2. El inicio de la siguiente página se puede considerar como una siguiente sección en la cual el compositor combina diferentes tipos de métrica presentados anteriormente. A pesar de que el pasaje sostiene una sola pulsación, mantener una subdivisión consistente es importante debido a que los cambios métricos se pueden percibir muy abruptos.



Figura. 21 segunda modulación métrica

En los ocho últimos compases de esta sección donde ocurre un cambio de 2/4 a 3/4, aquí hay que pensar en un (3:2) debido al tempo sugerido de 126 ppm la negra viniendo de 84 ppm.

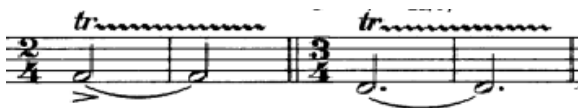


Figura. 22 transición métrica

Todo se mantiene en 3/4 hasta llegar a una nueva modulación de 6/8 a 4/4. Los tresillos previos al 6/8 nos dan la subdivisión para esta modulación. Esto sería la última vez que modula rítmicamente para entonces terminar en la métrica establecida al inicio de la obra, pero a diferencia del inicio, en la parte final, habremos llegado a una pulsación de 189 ppm.

III.3. Blues for Gilbert, Mark Glentworth

Esta obra es en homenaje al profesor de Glentworth, Gilbert Webster, comunicando lo que sentía por su fallecimiento. Fue una improvisación que tocó y luego estructuró para publicarla en 2006. También tiene acompañamiento opcional de piano y está clasificada como un solo que requiere habilidad para cuatro baquetas y conocimiento sobre el timbre y resonancia del instrumento para la utilización del pedal. Esta pieza es muy conocida en el repertorio para percusión por la técnica requerida y su impacto en la música para vibráfono.

La obra está escrita en la tonalidad de Do menor, combinado con el uso de escalas de blues que crea una atmósfera melancólica. El compositor juega con las características del blues y el jazz a través de la utilización de acordes de séptima, notas de paso y notas extrañas al acorde que añaden riqueza armónica y emocional.

La estructura de la pieza sigue un formato ABA', comenzando con una introducción profundamente expresiva que refleja el sentimiento de pérdida y duelo del compositor. La

sección A inicia en el compás 1 al 15, la sección B del compás 16 al 47 y la sección A' del compás 48 al final.

En el compás 1, sección A, podemos ver la indicación “con mucho rubato” esto establece el tono emocional que se explora a lo largo de la obra lo que permite al ejecutante ser muy expresivo.

En el compás 8 de la introducción se utiliza el mismo tema del compás 1. Luego, el compositor incorpora poco a poco ritmos y escalas de blues, generando una tensión progresiva, pero con muchas respiraciones que mantienen la intención de suspensiva.

Continuamos con la sección B desde el compás 16 con la exposición y desarrollo, que se caracteriza por un ritmo dinámico y la incorporación del swing, con frases sincopadas que desafían la percepción rítmica convencional con indicación de 126 ppm, lo que nos lleva a una sección con más movimiento a diferencia de la introducción.

La melodía está en tresillos de negra y el acompañamiento son las figuras sincopadas. Esta sección continúa en C- y al inicio tenemos un *Cadd9* sin su tercera para luego hacer una progresión a su V7 (ver fig. 23)

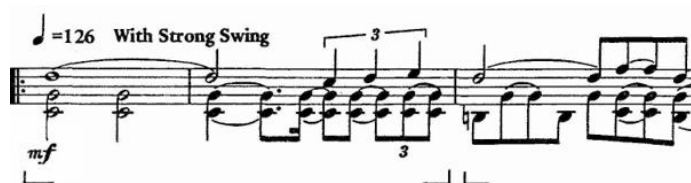


Figura. 23 tema principal y acompañamiento

En esta sección existen indicaciones establecidas por el compositor para el uso del pedal; sin embargo, el intérprete puede tomar algunas decisiones sobre su utilización dependiendo de la armonía y el sentido de las frases.

En el compás 34 (ver fig.24) se puede observar que después del del arpeggio de Gm7 hay un cambio súbito de dinámica con pedal y el intérprete puede decidir dejar esta última nota sol resonando para que cuando la nota la se añada exista una conexión fluida entre compases.

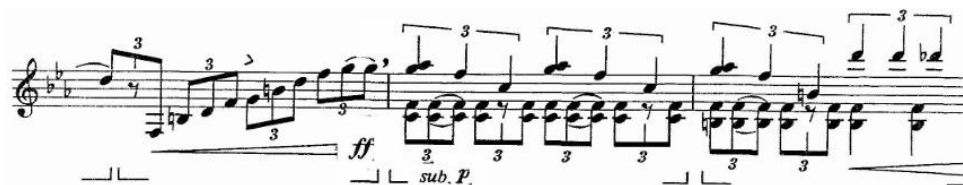


Figura. 24 compases 34 al 36 se muestra un ejemplo de utilización de pedal

La sección A' inicia desde el compás 48, en donde el compositor mezcla elementos rítmicos y melódicos de la introducción. El campo armónico de esta sección continúa en Do menor. la intención de la obra cambia para adentrarse en una estructura rítmica menos densa y más expresiva, encontrando momentos de más intensidad dinámica en la pieza.

La obra concluye con una recapitulación de la introducción la cual inicia en el compás 64, repitiendo exactamente igual hasta llegar a los tres últimos compases. Estos últimos compases modulan por movimiento cromático a la relativa mayor de Do menor, o sea Mi bemol mayor para concluir en esta nueva tonalidad.

Esta obra es altamente recomendada para el percusionista intermedio-avanzado que desee explorar el campo sonoro característico del vibráfono, donde el intérprete puede demostrar habilidades técnicas y expresivas.

III.4. Etude for a Quiet Hall, Christopher Deane

Esta es una obra compuesta para marimba solista sin acompañamiento. La obra tiene una duración aproximada de nueve minutos y está dedicado a J. Massie Johnson. Johnson fue timpanista de la orquesta Sinfónica de Winston-Salem por 40 años y fue instructor fundador de *UNC School of the Arts*. Fue compuesta en el año 1982 y recibió el primer premio en el Concurso de Composición Percussive Arts Society (PAS).

Esta obra involucra el uso de cuatro baquetas a lo largo de una introducción lenta y extendida. La segunda sección adopta un enfoque más lineal desde el punto de vista melódico, con figuras de fusas que se asemejan a arpeggios. En algunas secciones hay digitaciones recomendadas que están cuidadosamente señaladas, pero mayormente el intérprete tendrá que decidir.

La obra presenta una estructura ABA', sin una métrica definida ni separación de compases, manteniéndose a un pulso constante de negra = 54 ppm. En este sentido, el compositor emplea un recurso cercano a la métrica espacial, donde el tiempo se organiza en función del espacio visual de la partitura más que a través de compases tradicionales, otorgando al intérprete mayor libertad rítmica y flexibilidad interpretativa.

La pieza contiene pasajes en sol mayor y re mayor, con secciones de carácter muy dulce en las que predomina el uso de una nota pedal acompañada de la melodía, recurso que genera una textura que se asemeja a un dúo de marimba.

La sección A presenta los motivos rítmicos que irán repitiéndose a lo largo de la obra. El motivo principal consta de una apoyatura que está a distancia de una octava sonando simultáneamente y luego la nota real que es igual a su apoyatura.



Figura. 26 motivo 1



Figura. 25 motivo 2

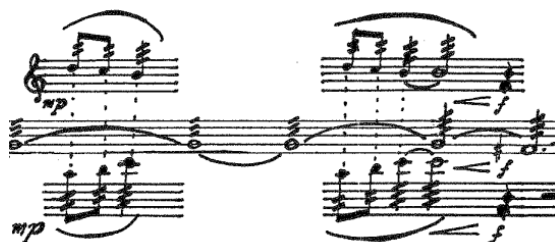


Figura. 27 motivo 3

Se puede observar un motivo que también se irá repitiendo, dos figuras de tresillos que irán subiendo diatónicamente, mientras que seguimos en redoble en la nota re como pedal y el último motivo se trata de una ascendencia y descendencia de dos notas simultáneas.

El compositor desarrolla progresivamente estos temas, incorporando pasajes en los que el motivo principal reaparece de manera recurrente, casi siempre funcionando como puente hacia nuevos motivos o transiciones.

Dentro de la sección A, surge una nueva idea: una línea melódica en re mayor que se presenta por primera vez y en un pedal sobre la nota re junto con la melodía ejecutada por las baquetas externas. Se han añadido líneas de división con el propósito de orientar al intérprete hacia un fraseo más preciso y coherente con la intención musical de la obra.

En esta misma sección surge una nueva idea caracterizada por una serie de acordes redoblados que evocan la sonoridad de un coral. El compositor indica un tempo de blanca = 50 ppm, lo que contribuye a la sensación pausada y solemne del pasaje. Esta sección funciona

como desenlace de la sección A, manteniendo una dinámica moderada y un carácter dulce que genera una atmósfera de cierre y resolución gradual. Inmediatamente el motivo principal reaparece para introducirnos a la sección B.



Figura. 28 forma coral

La sección B demanda una precisión técnica considerable, presentando un movimiento melódico más intenso y dinámicamente más energético. El carácter de la obra cambia drásticamente, dejando de lado la expresividad contemplativa de la sección A para dar paso a un pasaje ágil y brillante.

Esta sección incluye un conjunto de figuras de fusas que deben ejecutarse a la velocidad establecida al inicio de la obra, manteniendo la claridad y la precisión rítmica necesarias para preservar la coherencia del discurso musical.

La sección A' se caracteriza por la recapitulación de los tres motivos previamente presentados, así como de otros elementos de la sección A, funcionando esencialmente como un resumen de la obra. Se incorporan algunas variaciones técnicas que pueden considerarse como recursos extendidos, ya que el intérprete debe resolver estos pasajes manteniendo la coherencia y la continuidad de la idea musical original. La obra concluye con un carácter muy suave y con el motivo del inicio combinado con una resolución de la parte coral.

III.5. Canned Heat, Eckhard Kopetzki

Canned Heat es una obra para percusión múltiple sin acompañamiento compuesta por Eckhard Kopetzki y publicada en el año 2001 por la editorial Edition Svitzer. En 2002, la pieza obtuvo el Primer Premio en el Concurso de Composición de la Percussive Arts Society (PAS), reconocimiento que consolidó al compositor dentro del repertorio internacional de la percusión contemporánea.

El estilo de Kopetzki se distingue por una escritura rítmicamente compleja, enérgica e idiomática para el instrumento, que exige del intérprete un alto grado de virtuosismo técnico y expresivo, además de un manejo de gama de colores y texturas. Más allá de *Canned Heat*, muchas de sus obras, como *Touch of Wood*, *Night of Moon Dances* o *The Wave*, se han convertido en repertorio de referencia en concursos y recitales alrededor del mundo.

La obra se divide en cinco secciones; su desarrollo se construye a partir de transformaciones texturales progresivas, sin recurrir a recapitulaciones. Para la notación, Kopezki emplea el convencional pentagrama de cinco líneas. La obra se destaca por el uso de variaciones continuas del contorno melódico, por los contrastes métricos y por sus acentuaciones sincopadas.

Asimismo, el compositor recurre al diálogo entre membranófonos y metalófonos, dentro de los cuales están 3 toms, 2 pares de bongos, una pandereta, una lata y un sonido metálico determinado por el intérprete.

La obra inicia con una textura monofónica a partir de un motivo melódico que se desplaza progresivamente desde el tom grave, pasando por los timbres metálicos, hasta alcanzar el

bongo más agudo. Este material melódico se ve interrumpido por acentos que mantienen el carácter rítmico.

El compositor desarrolla este material inicial mediante constantes cambios métricos, aunque conserva la subdivisión en corcheas, lo que aporta coherencia interna al desarrollo. Asimismo, la indicación de ejecutar con baquetas duras intensifica la brillantez y definición del timbre, reforzando el impacto expresivo de la sección.

Desde el compás 27 al 33 tenemos un cambio de carácter, hay más espacio entre los ritmos lo que brinda una función de transición hacia la sección siguiente.

Esta sección (compás 34) inicia en compás de 3/4, donde el patrón rítmico se transforma para dar paso a una línea melódica en semicorcheas. Se perciben ritmos que evocan *grooves* propios de la batería, en los que los acentos en los toms junto a los bongos, asumen el rol melódico principal, mientras que los timbres metálicos funcionan como un relleno tímbrico, semejante a *ghost notes*.

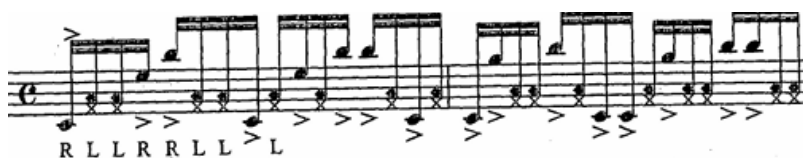


Figura. 29 agrupación rítmica en semicorcheas

De igual forma, aparecen figuras sincopadas que, sumadas a la combinación de instrumentos y a la velocidad de ejecución, generan una textura más densa y de gran vitalidad rítmica.

Desde el compás 56 hasta el 60, el compositor plantea un desenlace dentro de la sección, logrado a través de un mayor espacio rítmico en combinación con matices de piano y un decrescendo progresivo.

Resulta interesante observar cómo, al mismo tiempo, introduce el patrón rítmico que anticipa la sección siguiente, preparando de manera orgánica la transición hacia el nuevo material que se desarrollará a continuación.



Figura. 30 transición hacia nueva sección

En esta sección (compases 61- 115) predomina una textura homofónica, ya que la línea melódica se encuentra en los tambores, mientras que los sonidos metálicos cumplen la función de acompañamiento. Este acompañamiento introduce un efecto de polirritmia, al superponer cuatro pulsaciones sobre un compás de 3/4, lo que genera la sensación rítmica de un tres contra cuatro (3:4).

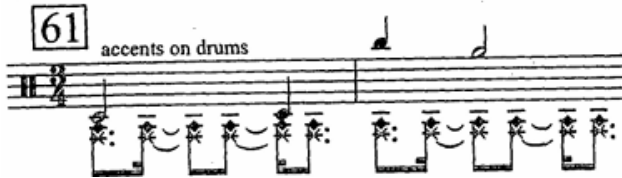


Figura. 31 sección con pulsación polirrítmica

La línea melódica evoluciona progresivamente gracias a la presencia de acentos agógicos, que moldean su fraseo y generan la sensación de estar en un compás binario. Sin embargo, al desarrollarse dentro de un compás ternario, la melodía se va desplazando, creando una tensión rítmica constante. El inicio de este patrón melódico se reconoce claramente en el acento marcado en el tom grave, que funciona como punto de referencia.

En el compás 108, este material melódico culmina para dar paso a una transición, que posee las características de las transiciones previamente presentadas. En ella, el compositor anticipa

el cambio métrico a 6/8 mediante un patrón de negras con puntillo, preparando de manera sutil la siguiente sección.

La sección final presenta una textura mixta, combinando pasajes con acompañamiento, figuras rítmicas independientes, incluyendo polirritmia y síncopas. En esta parte, el sonido de las sonajas de la pandereta adquiere gran protagonismo. La métrica también es mixta, y el carácter de la obra se intensifica mediante figuras rítmicas más densas.

Desde el compás 175 hasta el final, el compositor recapitula diversos patrones rítmicos de secciones anteriores, funcionando como un resumen de la obra y aumentando la energía característica del pasaje. La pieza concluye con una frase sincopada en los sonidos del bongo agudo y la lata, cerrando con fuerza.

Esta obra es altamente recomendable debido a su elevado nivel técnico y expresivo, que desafía tanto la destreza rítmica como el control tímbrico del intérprete. Se distingue por su complejidad rítmica y por la versatilidad en la utilización de timbres, combinando dos familias de sonidos, incluyendo el uso de la lata, un recurso poco convencional que aporta un color sonoro distintivo y amplía las posibilidades expresivas de la percusión.

III. 6. To Varèse, Joseph Tompkins

Esta obra fue publicada en 2013, por Joseph Tompkins. Es una obra para percusión múltiple con una duración aproximada de 3:30 minutos. Combina el estilo rudimental francés puesto que este es el estilo por el cual es conocido el compositor y el estilo clásico del redoblante.

Inspirada en *Ionisation* de Edgar Varèse, utilizando el tema del redoblante. *Ionisation* es inspirada en un contexto científico, específicamente en la llamada *atomic age*. Varèse quiso plasmar mediante este gran ensamble la conversión de una molécula a un ion y cómo luego va expandiéndose.

Algunos elementos de la instrumentación de *Ionisation* han sido incorporados en *To Varese*, como la sirena, el redoblante, el bombo, el floor tom que representa el *lion roar* (rugido de león) y una pandereta con pedal, lo que conecta ambos mundos. Aunque la sirena es opcional, su característico sonido al principio de la obra enriquece mucho más la atmósfera.

La obra puede dividirse en cinco secciones, tiene una textura homófona debido a que material melódico se desarrolla principalmente en el redoblante y el tamborín brasileño y se sostiene en un ostinato gracias a un patrón de bombo y cabasa en los pies, el cual refuerza el carácter motor de la pieza.

La obra inicia con la entrada de la sirena, la cual se mantiene resonando bajo la indicación *l.v.* (*lascia vibrare*). De inmediato, en el compás 2, el intérprete introduce el tema principal, tomado del motivo de redoblante presente en *Ionisation* de Edgard Varèse. Este material se desarrolla en matices muy suaves y dentro de una métrica regular de 4/4.

El compositor indica las digitaciones apropiadas y señala el tipo de *stroke roll* que debe emplearse, lo cual evidencia su estilo altamente rudimental. Asimismo, aparecen otros efectos característicos de *Ionisation*, como el *lion's roar* (rugido de león), que en este caso se ejecuta sobre el floor tom. Para ello, el compositor indica dejar rebotar la baqueta sobre el parche, buscando prolongar el sonido lo máximo posible y generar un efecto resonante.

Se presentan muchos ritmos atresillados, y con síncopas, en ocasiones generando una tensión rítmica y resolviendo siempre al tema principal

Entre los compases 14 y 17 se repite el material inicial de manera literal, reafirmando el motivo principal. A partir del compás 18, el compositor introduce nuevas ideas rítmicas, en las que el tema reaparece mediante variaciones y cambios en la orquestación. Se emplean ornamentos dentro de desplazamientos rítmicos. Las dinámicas se mantienen en un rango sutil, lo que aporta mayor claridad a las frases y exige del intérprete un alto nivel de precisión y control sonoro.

Desde el compás 26 se repite nuevamente este tema principal lo que cumple como una introducción rápida a nuevas ideas. Desde el compás 30 al 33, el compositor deja cuatro compases de espacio para improvisación, pero continuando con el mismo patrón del bombo y la cabasa.

Una nueva sección se reintroduce en el compás 38, pero ahora con una mayor densidad rítmica que enriquece el material sonoro. Las figuras se vuelven progresivamente más complejas, como puede observarse en el compás 47, donde aparecen seisillos combinados con saltillos. A partir de este punto, el pie izquierdo cambia de la cabasa a la pandereta con

pedal, recurso que se mantiene hasta el compás 50 y que aporta un nuevo color tímbrico a la textura.

En el compás 51 la cabasa reaparece como parte del patrón rítmico, acompañando al tema principal. Entre los compases 55 y 58, la pandereta se incorpora otra vez, intensificando la densidad rítmica mediante el uso de quintillos y un septillo combinado con saltillo.

Esta sección constituye el punto culminante de la obra, que desemboca al tema principal, ahora orquestado en el tamborín, el redoblante y el floor tom, en un marcado decrescendo. A continuación, se añaden figuras de seisillos en síncope que, junto con un progresivo disminuyendo, generan una tensión sostenida durante siete compases, hasta concluir en una fermata final.

Esta obra se caracteriza por la complejidad de sus ritmos, los cuales requieren un análisis detallado para lograr una ejecución precisa. Tompkins, reconocido por su estilo rudimental franco-americano, ha publicado métodos de estudio que abordan estas figuras rítmicas complejas, por lo que resulta recomendable su revisión para comprender y abordar *To Varèse* con mayor eficacia.

En definitiva, la obra destaca por su versatilidad instrumental y su riqueza rítmica, convirtiéndose en una pieza de gran valor tanto para el estudio técnico como para la interpretación musical.

III.7 Burn 3, Nathan Daughtrey

Burn 3 es una obra para clarinete en Bb, flauta y marimba. Originalmente, la obra fue compuesta como un duo para saxofón alto y marimba, bajo el título *Burn*. Posteriormente, la obra se revisó como un trio, adaptando la parte de saxofón para clarinete en si bemol y añadiendo una línea de flauta para aportar color y textural adicional. No obstante, la pieza se puede realizar como uno dúo de clarinete y marimba omitiendo la parte de flauta.

La pieza se inspiró en el título y en la diversidad de formas en que puede arder el fuego. Su estreno tuvo lugar en la Conferencia Bienal de la North American Saxophone Alliance 2016, en la Texas Tech University (Lubbock, TX)

Esta obra se divide en siete secciones *Spark, Ignite, Dance, Scorch, Smolder, Incinerate, Extinguish*, las cuales describen las fases en las que el fuego se transforma. Cada una de estas transiciona de forma conectada.

La obra incia con *Spark* la cual se extiende del compás 1-32. La palabra “spark” se traduce como chispa, y en esta sección la marimba introduce un motivo perpetuo de tres corcheas por pulsación dentro de una métrica de 12/8. La métrica es mixta, alternando entre 12/8 y 6/8. El campo sonoro se establece en la tonalidad de Si bemol mayor.

The image shows the beginning of the musical score for 'Burn 3'. It features three staves: Flute, Bb Clarinet, and Marimba. The tempo is marked as quarter note = ca. 168+. The key signature is one flat (Bb major). The time signature is 12/8. The Marimba part starts with a forte (f) dynamic and a rhythmic motif of three eighth notes per pulse. The Flute and Bb Clarinet parts enter later, also with forte dynamics, and eventually transition to piano (pp) dynamics.

Figura. 32 inicio de la obra, los instrumentos aparecen de forma escalonada

En la textura, cada instrumento va apareciendo de manera escalonada (ver fig. 32), como en una especie de “escalera sonora”, para luego desaparecer del mismo modo. Este recurso crea una textura heterofónica, ya que las voces se superponen en capas, reforzando la sensación de densidad progresiva.

El fraseo se desarrolla en esta misma lógica, manteniéndose en un carácter *legato* que unifica las tres voces. Estas notas arpegiadas generan un carácter de fluidez, mientras que a partir del compás 13 se percibe una mayor dispersión entre las voces, generando un efecto sonoro semejante a una cascada que amplifica la riqueza textural de la sección.

Desde el compás 25 se presenta la primera combinación métrica, añadiendo dos pulsos más al material rítmico, haciendo un leve cambio en el fraseo funcionado en una transición para la sección siguiente.

Desde el compás 33 al 65 se desarrolla *Ignite.*” *Ignite*” puede traducirse como encendido. En esta sección se percibe una melodía de carácter dulce y cantábil, sostenida sobre un pedal en la marimba, mientras el clarinete y la flauta desarrollan una línea rítmica más abierta.

Figura. 33 inicio de *ignite*

Esta superposición genera una polirritmia entre los dosillos (ver fig. 33) presentes en el compás ternario y las tres corcheas por pulso que mantiene la marimba. En el compás 43, la

marimba y la flauta comparten una misma línea melódica, mientras el clarinete asume un papel contrapuntístico. El campo armónico de este pasaje está en Re bemol mayor.

Llegamos a la sección titulada *Dance* (Danza) desde el compás 65 al 111. En este pasaje, la flauta y el clarinete mantienen una rítmica constante de corcheas dentro de una métrica de 15/8, generando una base estable que sostiene el carácter danzante de la sección. Se mantiene una sección tranquila y fluida, el rango dinámico se mantiene muy sutil.

La melodía se desplaza por grado conjunto, con un contorno ondulado o curvilíneo que asciende y desciende de manera fluida, creando una textura melódica envolvente. Sobre este tapiz sonoro, la marimba asume un rol protagónico y polirrítmico, introduciendo un patrón de cuatro negras dentro de un compás de 9/8, lo que genera un interesante juego métrico y aporta tensión mediante segundas menores. (ver fig. 34)

The image shows a musical score for three instruments: Flute, Clarinet, and Marimba. The score is in 9/8 time and B-flat major. The Flute and Clarinet parts play a melodic line of eighth notes. The Marimba part features a rhythmic pattern of four eighth notes per measure, with dynamics ranging from *mp* to *ff*. The Marimba part is marked with a 4:3 ratio, indicating a polyrhythmic relationship with the other instruments.

Figura. 34 la marimba toma un rol protagónico

En el compás 87, la marimba se integra a la idea rítmica establecida por la flauta y el clarinete, generando una conversación entre las tres voces. En este punto, las figuras polirrítmicas

pasan a ser asumidas por los instrumentos de viento, mientras la marimba mantiene la idea rítmica en corcheas. Esta idea melódica culmina en un *tutti*, donde se utiliza una superposición rítmica de 4:3, y la marimba alcanza un *fortissimo* con un acorde de G♭maj(add#11), aportando un cierre brillante y de gran tensión armónica a la sección.

La siguiente sección lleva por nombre *Scorch*, que significa quemar o tostar. Por su energía, nos transporta al clímax temático de la obra el cual se puede interpretar con el punto máximo del fuego.

La sección mantiene el sentido de fluidez rítmica y contorno ondulado, pero con un carácter más enérgico, y su comportamiento dinámico se mantiene en *fortissimo*, manteniendo intensidad a diferencia de las secciones anteriores.

Las tres voces presentan la misma línea melódica, pero en registros distintos, creando la sensación de un eco sonoro. Armónicamente, la sección alterna entre Do menor y Mi♭ mayor, generando una tensión tonal constante que refuerza la expresividad y el impulso de la sección.

Desde el compás 129 inicia la sección *Smolder*, término que puede traducirse como “brasas”. En este punto, la obra intensifica su intención expresiva, representando el momento en que el fuego aún conserva su energía interna y continúa ardiendo con menor intensidad. La sección se caracteriza por un campo sonoro cargado de contrastes dinámicos extremos (pp–ff–pp), que evocan una sensación de inestabilidad y movimiento impredecible.

La marimba aporta un papel esencial en esta atmósfera a través de quintillos y tresillos de negra, los cuales, combinados con un ostinato cada dos pulsos, generan una polirritmia de 5:2 que refuerza la tensión rítmica e impulsa la sensación de desequilibrio. (ver fig.35)

Figura. 35 figuras polirrítmicas junto con técnicas extendidas de los instrumentos de viento

A esto se suma la participación de los instrumentos de viento, que introducen componentes microtonales y amplían la gama expresiva del pasaje.

Esta sección se distingue también por su carácter abiertamente contemporáneo, evidenciado en el uso de recursos extendidos tales como el *mallet shot* en la marimba, el lip glissando en la flauta y el $\frac{1}{4}$ tone pitch bend. Este último rompe deliberadamente la estabilidad del tono, aportando un matiz expresivo que acentúa la tensión y la naturaleza fluctuante del sonido.

La siguiente sección lleva por título “Incinerate”, que se traduce como “Incinerar”. El nombre sugiere el apagado del fuego, el momento en que todo se convierte en cenizas. Inicia en el compás 188, regresando a la velocidad establecida desde el inicio de la obra.

Esta sección recapitula el motivo melódico principal y su textura ondulante, incorporando rangos dinámicos extremos que aportan energía y movimiento. Armónicamente, se sitúa en Sol menor, mientras que la métrica alterna entre $\frac{12}{8}$ y $\frac{9}{8}$, manteniendo el sentido de fluidez rítmica polimétrica. Las corcheas recorren un amplio registro del instrumento, con un constante ascenso y descenso, reforzando la sensación de fuego en transformación.

Al igual que las secciones anteriores, la transición es natural, pero a diferencia de ellas, no presenta anticipaciones, silencios ni variaciones que conduzcan a la siguiente sección mediante arpeggios ascendentes.

En el compás 131, la obra alcanza su clímax final con la sección “Extinguish”, que se traduce como “Extinguir”, representando el momento en que el fuego se apaga. Esta sección breve, de solo seis compases, muestra a la flauta y clarinete ejecutando dosillos, mientras la marimba mantiene la subdivisión de tres corcheas por pulso, generando una sensación de inestabilidad. La dinámica decrece gradualmente hasta ppp, culminando en un compás de silencio total, el único en la obra.

Finalmente, la sección concluye con un tremolo en los instrumentos de viento y un Mallet Shot en la nota Re de la marimba, cerrando con un acorde G(add4), que aporta una sensación de resolución tenue y flotante, acorde con la idea de fuego extinguiéndose y transformándose en cenizas.

IV. Capítulo IV. Recomendaciones técnicas de interpretación

IV. 1. Prim

En el compás 30 se presenta un recurso técnico en donde la baqueta derecha golpea la izquierda, para esto hay que encontrar las áreas en donde se cumpla con la altura correspondiente lo que está escrito. Lo mejor es empezar desde área que está más cerca de la mano izquierda y luego ir golpeando la baqueta hacia abajo.

En el compás 37 tenemos se requiere sacar un sonido frotado, tratando lo más posible que se noten las figuras escritas.

En el compás 41 tenemos una serie de ornamentos de hasta 14 notas; por su naturaleza es necesario calcular desde qué pulso empezar los ornamentos hasta la nota real para precisar más el ritmo escrito, para esto se debe llevar una cuenta mental activa

En este ejemplo se puede observar cómo deberían encajar cada uno de los ornamentos, lo mismo se recomienda para los compases siguientes.

Para esta sección resulta fundamental practicar cada mano por separado, ya que existe el riesgo de que la mano que no lleva el tema principal termine imitando su mismo ritmo de forma inconsciente. El objetivo es lograr un efecto sonoro en el que ambas manos funcionen como voces independientes, manteniendo al mismo tiempo un control preciso de la baqueta, de manera que el rebote sea lo más natural y libre posible, pero siempre bajo dominio técnico.



Figura. 36 compas de articulación entre el redoble y el tema principal simultaneamente

En la sección final se retoma el recurso de las dos voces independientes. Para lograr una interpretación más sólida, resulta útil practicar el ejercicio *Three Camps*, ya que este permite interiorizar el movimiento de las manos y facilita la alternancia entre ellas. De esta manera, el intérprete puede ejecutar los redobles de forma continua y cómoda, manteniendo la fluidez necesaria hasta el final de la obra.

IV.2. Eight pieces for Timpani: V. Improvisation

Lo que se recomienda para esta obra es tener un análisis previo de cómo funcionan las modulaciones rítmicas, desglosarlas de tal manera que pueda entenderse lo que sucede en cada una de ellas. Prestar atención en qué áreas del timpani golpear para precisar el timbre indicado, los cuales una selección de baquetas de articulación media puede ayudar a que se distingan bien.

La elaboración de una pista de ritmo (click track) en programas de audio como Audacity, puede ser una herramienta útil para poder tocar la pieza de inicio a final con los cambios métricos que se presentan. Otro método de práctica es estudiarlas por sección, en donde podemos establecer la pulsación general de dicha sección y luego al terminar la sección verificar si mantuvimos las subdivisiones correctas.

IV. 3 Blues for Gilbert

Para esta obra se requiere un análisis previo, para definir digitaciones, los motivos rítmicos, frases que se repitan etc. Esto agiliza el momento de aprenderse las notas y las diferentes secciones de la obra.

Se puede comenzar a estudiar desde el swing. Esto para atacar desde la parte más densa de la obra, en donde se encuentran las figuras que requieren precisión por el fraseo y una memorización errónea puede cambiar el sentido rítmico. La sección final es igual que la sección A por eso la sugerencia.

A diferencia del inicio, este puede ser más libre, esto no quiere decir que no necesite precisión, pero requiere una forma de estudio interpretativo más que rítmico por el estilo de la obra que como lo dice su título, un Blues. También por las indicaciones de rubato, respiraciones, articulaciones y sus dinámicas al igual que la parte final de la obra.

El tipo de baquetas dependerá de meramente del intérprete, pero por el timbre del instrumento y el estilo de la obra, puede ser recomendable baquetas medium-hard, para que se perciban bien las teclas más altas, y las teclas graves no se escuchen con mucho ataque.

IV. 4. Etude for a Quiet Hall

En términos técnicos, para la interpretación de esta obra en general resulta fundamental trabajar en permutaciones. Se recomienda emplear la siguiente secuencia de baquetas: **1-2-3-2-3-4**, especialmente en las secciones donde se utiliza el pedal de redoble simultáneo con la melodía principal.

Asimismo, es importante practicar las aperturas de baquetas según la técnica que se emplee, ya sea Stevens o Burton, con el fin de mantener un control homogéneo en los intervalos. También se debe reforzar el dominio de los golpes dobles laterales, recurso frecuente en pasajes de esta obra.

Como ejercicio de calentamiento, se sugiere trabajar escalas a octavas recorriendo toda la extensión de la marimba, tanto de forma ascendente como descendente, para afianzar la coordinación y la precisión en el desplazamiento.

En la sección donde las baquetas 3 y 4 ejecutan un redoble en la nota Re a distancia de una octava, conviene practicar la rotación de la mano de manera progresiva en velocidad, comenzando con negras, luego corcheas, tresillos y así sucesivamente, incrementando gradualmente el tempo para mejorar el control y la estabilidad del redoble. En este pasaje, la mano izquierda debe concentrarse únicamente en precisar las notas correctas, garantizando equilibrio y claridad en la textura resultante.

En esta sección, el redoble se mantiene en la nota Re, pero ya no a distancia de octava. La mano derecha puede apoyarse ligeramente en la parte posterior de la tecla para mantener la estabilidad del redoble, mientras la mano izquierda ejecuta la melodía.

Otra alternativa consiste en aplicar la misma rotación utilizada en la sección anterior, pero ahora sobre una única tecla, asegurando uniformidad en el sonido.



Figura. 37 de acompañamiento en la mano derecha y melodía en la izquierda

En ambos casos, es esencial trabajar los movimientos de apertura y cierre de las baquetas, ya que estos permiten articular la melodía con precisión y conservar la claridad del ataque en todo momento.

IV. 5. Canned Heat

En esta obra, el compositor proporciona una notación detallada que incluye indicaciones precisas de digitación y fraseo, ofreciendo así una guía interpretativa clara. El intérprete, por tanto, debe analizar cuidadosamente estas sugerencias y procurar mantener la intención musical original, respetando el discurso expresivo propuesto por el compositor.

En cuanto a la selección de baquetas, es recomendable utilizar modelos con mangos de mayor longitud, lo que permite alcanzar cómodamente todos los instrumentos del set y, al mismo tiempo, reducir el movimiento corporal excesivo. El compositor sugiere un *setup* específico, que el intérprete deberá ajustar ergonómicamente según su propia configuración y comodidad, garantizando siempre la eficiencia técnica.

Respecto a la instrumentación, en específico a la lata, es importante optar por una superficie que permitan el rebote natural de las baquetas de madera, facilitando la ejecución de los redobles escritos y conservando un timbre similar al de una lata de pintura, tal como busca el compositor.

En la primera sección de la obra, donde aparecen apoyaturas sobre sonidos metálicos, se recomienda trabajar con una rotación controlada de la muñeca, similar a la técnica empleada en marimba o vibráfono, con el fin de que el ornamento suene limpio y diferenciado, evitando que se perciba como una nota principal.

Para el estudio general de la pieza, se aconseja practicar a un tempo lento y con metrónomo, prestando especial atención a qué tambor corresponde a cada nota, así como a los detalles tímbricos, fraseo y articulación, de modo que la interpretación conserve la precisión rítmica y coherencia expresiva que la obra exige.

IV. 6. To Várese

En esta obra, el compositor proporciona digitaciones, fraseos y dinámicas claramente indicadas, lo que facilita una comprensión precisa de su intención interpretativa. Para el estudio inicial, se recomienda practicar la parte escrita sin el patrón de bombo y cabasa, abordándola de manera similar a un estudio técnico de redoblante, con el objetivo de consolidar la independencia rítmica y la claridad en la articulación.

Es fundamental dominar los diferentes tipos de stroke roll especificados por el compositor, ya que cada uno contribuye a la variedad tímbrica y a la definición de las frases. El principal desafío técnico radica en mantener el control dinámico en niveles suaves mientras se ejecutan ritmos complejos, tales como seisillos con saltillo, quintillos y sietesillos, que exigen un alto grado de precisión, equilibrio y consistencia.

IV. 7. Burn3

Para la interpretación de esta obra es fundamental seleccionar una digitación cómoda y eficiente, que permita mantener una articulación fluida y natural a lo largo de toda la pieza. Dado que la obra se extiende por doce páginas, se recomienda realizar una reducción o selección de secciones para disponer únicamente del material necesario en el atril durante la ejecución.

En las secciones donde se presentan frases repetidas o patrones recurrentes, resulta conveniente memorizar los pasajes con el fin de lograr mayor libertad corporal y concentración interpretativa.

Es esencial trabajar en ejercicios de permutación, con el propósito de desarrollar la independencia de cada baqueta y mejorar la coordinación entre las manos, aspecto clave para alcanzar precisión y consistencia en los pasajes más técnicos de la obra.

En la sección Smolder (compás 189), para ejecutar correctamente los *mallet shots*, es necesario golpear sobre el borde de la tecla, procurando que más de la mitad del mango de madera de la baqueta quede dentro del área de contacto. Esto permite obtener una resonancia más controlada y un ataque definido.

Asimismo, el posicionamiento corporal adquiere gran relevancia en esta sección, ya que el pasaje abarca simultáneamente el registro grave y agudo de la marimba, exigiendo amplitud en los desplazamientos y un control postural preciso.

La memoria muscular desempeña un papel fundamental, especialmente en los fragmentos donde se presentan intervalos de segundas menores o saltos amplios entre registros. Estos

pasajes demandan coordinación exacta y una anticipación física del movimiento, ya que el intérprete debe desplazarse rápidamente desde una nota grave hacia otra aguda manteniendo la precisión del ataque y la continuidad del fraseo.

Conclusiones

La elaboración de esta tesina permitió profundizar en distintos aspectos del repertorio para percusión solista y reforzar la relación entre el análisis musical y la interpretación. El estudio del Estudio n.º 1 del libro Snare System de Frédéric Macarez ayudó a comprender la importancia del control técnico y del sentido musical en la ejecución, elementos fundamentales para lograr una interpretación equilibrada y expresiva. Permitted conocer la existencia de otros métodos de calidad al igual que el de Jaques Delécluse, y la importancia de expandir la biblioteca musical personal.

El repaso de las biografías de los compositores aportó una visión más clara del contexto en el que surgieron las obras, permitiendo apreciar mejor su lenguaje y sus aportes al desarrollo del repertorio contemporáneo. A través del análisis de cada pieza, fue posible identificar los principales recursos técnicos, rítmicos y expresivos que las caracterizan, y así reconocer los retos que presentan al intérprete.

Las recomendaciones técnicas reunidas en el último capítulo buscan servir como guía práctica para futuros estudios de estas obras, facilitando su comprensión y ejecución. En conjunto, este trabajo resalta el valor del análisis como parte esencial del proceso interpretativo, y cómo una lectura más profunda de la música puede enriquecer tanto la técnica como la expresión del percusionista.

Bibliografía

Elliott Carter. (s.f.). *Eight Pieces for Four Timpani (one player)*.

<https://www.elliottcarter.com/compositions/eight-pieces-for-four-timpani-one-player/>

Los Angeles Philharmonic. (s.f.). *Prim* [Base de datos de piezas musicales]. LA Phil.

<https://es.laphil.com/musicdb/pieces/583/prim>

Robles, A. (2020). *An analysis of the French-American compositions of Joseph Tompkins with an overview of French rudimental drumming traditions* [Trabajo de doctorado,

University of Illinois Urbana-Champaign]. IDEALS.

<https://www.ideals.illinois.edu/items/114794>

Daughtrey, N. (2025). *Biografía de Nathan Daughtrey* [Biografía de Nathan Daughtrey].

<https://www.nathandaughtrey.com/biography>

Másson, A. (s. f.). *Biography*., <https://www.askellmasson.com/biography>

Percussive Arts Society. (2021, octubre 9). In Memoriam: Christopher Deane. Percussive Arts Society. <https://pas.org/christopher-deane/>

Mostly Marimba. (s. f.). *Mark Glentworth*. <https://www.mostlymarimba.com/composer/mark-glentworth/>

Kopetzki, E. (s. f.). *Biographie*. <https://www.eckhard-kopetzki.de/biographie.html>

Perctek. (s.f.). Tompkins, Joseph.

http://www.perctek.com/index.php?title=Tompkins,_Joseph

Sagittal Forum. (2019). Proportional notation (spatial notation). Sagittal Forum. <https://forum.sagittal.org/viewtopic.php?t=526>

AcademiaLab. (s. f.). Modulación métrica. En AcademiaLab., de <https://academia-lab.com/enciclopedia/modulacion-metrica/>

O'neal, J. M. (2015). áskell másson's solos for snare drum: maximizing musical expression through varying compositional techniques and experimentation in timbre [DISERTACIÓN DOCTORAL, university of north texas]. [dissertation oneal.pdf](#)

Frédéric Macarez. (s. f.). *La biographie de Frédéric Macarez*. De <https://fredericmacarez.com/la-biographie-de-frederic-macarez.html>

Alphonse Leduc, Gérard Billaudot Éditeur & Alfonse Production. (s. f.). *Catálogo de obras y métodos de percusión de Frédéric Macarez*. París, Francia.

Percussive Arts Society (PAS) France. (s. f.). *Concours International de Percussion & PerKu en Herbe*. <https://www.pas-france.org>

PerKumania Festival. (s. f.). *Festival International de Percussion de Paris*. <https://www.perkumania.com>

Anexo

Programa

Prim (1984)

Askill Masson (1928)

Eight Pieces for timapani: V. Improvisation (1966)

Elliot Carter (1908)

Etude For A Quiet Hall (198)

Christopher Deane (1957)

Blues For Gilber (2006)

Mark Glenthwort (1960)

To Varese (2013)

Joseph Tompkins (1970)

Canned Heat (2002)

Eckhard Kopetzki (1956)

Burn3 (2016)

Nathan Daughtrey (1975)