

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

**EL DESARROLLO DEL LOS ENSAMBLES DE PERCUSION EN LA MÚSICA
CONTEMPORANEA: HISTORIA, REPERTORIO Y COMPOSITORES**

POR:
EDWIN ORLANDO CASTILLO SANCHEZ

PANAMÁ, REPÚBLICA DE PANAMÁ

2026

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

**EL DESARROLLO DEL LOS ENSAMBLES DE PERCUSION EN LA MÚSICA
CONTEMPORANEA: HISTORIA, REPERTORIO Y COMPOSITORES**

POR:
EDWIN ORLANDO CASTRILLO SANCHEZ

**Trabajo de Graduación para
Optar el Título de Licenciado
en Bellas Artes con
Especialización en
Instrumento Musical:
Percusión**

PANAMÁ, REPÚBLICA DE PANAMÁ

2026

FIMAS DEL TRIBUNAL EXAMINADOR

Tutor

Jurado

Jurado

ÍNDICE

ÍNDICE.....	i
Índice de Ilustraciones	iii
Índice de Tablas	v
Resumen	vi
Abstract	vii
Introducción	1
EL NACIMIENTO Y LA EVOLUCIÓN DE LOS ENSAMBLES DE PERCUSIÓN:	
OBRAS CLAVES Y AGRUPACIONES HISTÓRICAS	3
Orígenes de los ensambles de percusión	4
Obras fundamentales en el repertorio de percusión	10
“ <i>Ionisation</i> ” – Edgard Varèse (1931)	10
“ <i>First Construction (in Metal)</i> ” – John Cage (1939).....	10
“ <i>Third Construction</i> ” – John Cage (1941).....	10
Otras obras destacadas	11
Agrupaciones históricas y su impacto en el desarrollo de los ensambles de percusión.....	11
University of Illinois Percussion Ensemble (Estados Unidos)	12
Les Percussions de Strasbourg (Francia)	14
NEXUS (Canadá).....	15
Blackearth Percussion Group (Estados Unidos).....	16
Grupo de Percussão da Universidade de São Paulo (Brasil)	17
Kroumata (Suecia).....	18
Percussion Group Cincinnati (Estados Unidos)	18

Tambuco (México)	20
Sõ Percussion (Estados Unidos).....	22
BIOGRAFÍAS DE LOS COMPOSITORES.....	23
Nicolas Martyniciow	24
Jarryd Elias	26
Arnor Chu	28
Nathan Daughtrey	30
Noro Morales.....	33
ANÁLISIS MUSICAL DE COMPOSICIONES PARA PERCUSIÓN	36
Solo para redoblante “Tchik”: Nicolas Martyniciow	37
Hero’s Journey (timpani y electrónica)	47
Embers Above (Marimba y Piano).....	52
Encantada (solo de vibráfono).....	65
María Cervantes (arreglo para vibráfono y ensamble).....	76
RECOMENDACIONES	83
Recomendaciones Interpretativas y Metodológicas	85
"Tchik" (Nicolas Martyniciow)	85
"Hero’s Journey" (Jarryd Elias).....	88
"Embers Above" (Arnor Chu)	90
"Encantada" (Nathan Daughtrey).....	92
"María Cervantes" (Noro Morales)	94
Conclusión	97
Referencias	99
Bibliografías	101

Índice de Ilustraciones

Figura 1: Sixxen, instrumento de percusión utilizado en <i>Pléiades</i>.....	11
Figura 2: fotografía de la agrupación University of Illinois Percussion Ensemble	12
Figura 3: fotografía oficial de Les percussions de Strasbourg	14
Figura 4: fotografía oficial de NEXUS	15
Figura 5: Fotografía de la agrupación Blackearth Percussion Group	16
Figura 6: fotografía oficial del Percussao De USP.....	17
Figura 7: fotografía oficial de Kroumata	18
Figura 8: Fotografía del Percussion Group Cincinnati	19
Figura 9: Fotografía de la agrupación Tambuco	21
Figura 11: Retrato de Nicolas Martynciow	24
Figura 12: Retrato de Jarryd Elias	26
Figura 13: Retrato de Arnor Chu	28
Figura 14: Retrato de Nathan Daughtrey	30
Figura 15: Retrato de Noro Morales.....	33
Figura 16: c. 54 - 62	40
Figura 17: c. 114 - 121	41
Figura 18: c. 194 - 199	43
Figura 19: c. 206	44

Figura 20: c. 234	45
Figura 21: c. 14-15	53
Figura 22: c. 24	55
Figura 23: c. 1- 4	67
Figura 24: c. 15-16	70
Figura 25: c. 28-31	72
Figura 26: c. 1-9	77
Figura 27: c. 62-65	80
Figura 28: c. 82-94	82

Índice de Tablas

Tabla 1: Estructura musical de Tchick	46
Tabla 2: Estructura musical de Hero's Journey	51
Tabla 3: Estructura musical de Embers Above	65
Tabla 4: Estructura musical de Encantada	75
Tabla 5: Estructura musical de María cervantes	83

Resumen

El presente trabajo analiza el surgimiento y la evolución de los ensambles de percusión dentro del contexto de la música contemporánea del siglo XX. Durante gran parte de la historia de la música occidental, los instrumentos de percusión desempeñaron un papel secundario dentro de la orquesta, limitándose principalmente al acompañamiento rítmico y al refuerzo tímbrico. Sin embargo, a partir del siglo XX, diversos compositores comenzaron a explorar las posibilidades expresivas, tímbricas y estructurales de estos instrumentos, lo que condujo al desarrollo de los ensambles de percusión como formaciones musicales independientes.

La investigación examina los factores históricos y estéticos que contribuyeron a la emancipación de la percusión, entre ellos la influencia del modernismo musical, la incorporación de elementos provenientes de tradiciones musicales no occidentales y la experimentación con nuevas fuentes sonoras. Asimismo, se analizan algunas de las obras más representativas del repertorio para percusión, como *Ionisation* de Edgard Varèse y las construcciones para percusión de John Cage, las cuales marcaron un punto de inflexión en la consolidación de este tipo de agrupaciones.

De igual manera, se destaca el papel de diversos ensambles especializados que han contribuido al desarrollo y difusión del repertorio contemporáneo de percusión, entre ellos: “Les Percussions de Strasbourg, NEXUS, Kroumata y Percussion Group Cincinnati”. A través de este estudio histórico y musicológico, se evidencia cómo la percusión pasó de ocupar un rol secundario dentro de la orquesta a convertirse en un campo innovador y fundamental dentro de la música contemporánea.

Palabras clave: ensamble de percusión, percusión contemporánea, música del siglo XX, repertorio de percusión, música moderna.

Abstract

This paper analyzes the historical development and evolution of percussion ensembles within the context of twentieth-century contemporary music. For much of Western music history, percussion instruments were primarily used as rhythmic support or orchestral color. However, during the twentieth century, composers began to explore the expressive, timbral, and structural possibilities of percussion instruments, leading to the emergence of percussion ensembles as independent musical formations.

The research explores the historical and aesthetic factors that contributed to the emancipation of percussion, including the influence of musical modernism, the incorporation of non-Western musical traditions, and the experimentation with new sound sources. Particular attention is given to the works of influential composers such as Igor Stravinsky, Amadeo Roldán, Edgard Varèse, and John Cage, whose compositions expanded the technical and artistic possibilities of percussion.

Additionally, the study highlights several landmark works in the percussion repertoire, such as *Ionisation*, *First Construction (in Metal)*, and *Third Construction*, which played a crucial role in establishing percussion ensembles as a significant chamber music genre. The research also examines the contributions of specialized ensembles dedicated to percussion performance, including Les Percussions de Strasbourg, NEXUS, Kroumata, and the Percussion Group Cincinnati, which have been instrumental in the expansion and dissemination of the contemporary percussion repertoire.

Through this historical and musicological overview, the study demonstrates how percussion evolved from a supporting orchestral role into a central and innovative field within contemporary music performance and composition.

Keywords: percussion ensemble, contemporary percussion, twentieth-century music, percussion repertoire, modern music.

Introducción

A lo largo del desarrollo de la música occidental, los instrumentos de percusión han desempeñado roles diversos dentro de las distintas formaciones musicales. Durante siglos, su función principal estuvo asociada al acompañamiento rítmico y al refuerzo tímbrico dentro de la orquesta. Sin embargo, a partir del siglo XX, los cambios estéticos y las nuevas corrientes musicales impulsaron una transformación significativa en la manera en que estos instrumentos eran concebidos y utilizados dentro de la creación musical. Este proceso condujo gradualmente al surgimiento de los ensambles de percusión, formaciones especializadas que permitieron explorar nuevas posibilidades sonoras, técnicas e interpretativas.

El presente trabajo tiene como propósito estudiar el origen y desarrollo de los ensambles de percusión dentro del contexto de la música contemporánea, así como examinar algunas de las obras y compositores que han contribuido al crecimiento del repertorio para estos instrumentos. En una primera sección se aborda el contexto histórico que dio lugar a la aparición de este tipo de agrupaciones, analizando la influencia de compositores y corrientes artísticas que ampliaron el lenguaje musical de la percusión durante el siglo XX.

Posteriormente, el trabajo incluye el análisis musical de diversas obras representativas del repertorio para percusión. Estos análisis permiten identificar elementos formales, rítmicos, armónicos y técnicos que caracterizan la escritura para ensamble de percusión y que evidencian el desarrollo progresivo de este género dentro de la música contemporánea.

Asimismo, se presentan reseñas biográficas de diversos compositores cuyas obras han tenido un impacto significativo en el repertorio de percusión. A través de estas aproximaciones

biográficas se busca contextualizar la producción musical de cada autor, destacando sus aportes al desarrollo técnico, interpretativo y pedagógico de la percusión.

Finalmente, se incluye una sección de recomendaciones orientadas a intérpretes, estudiantes e investigadores interesados en el estudio y la interpretación del repertorio para percusión.

En conjunto, este estudio pretende ofrecer una visión general sobre la evolución de la percusión dentro del ámbito musical contemporáneo, resaltando su importancia como disciplina artística y académica, así como su creciente relevancia dentro de la práctica interpretativa y la investigación musical.

**EL NACIMIENTO Y LA
EVOLUCIÓN DE LOS
ENSAMBLES DE PERCUSIÓN:
OBRAS CLAVES Y
AGRUPACIONES HISTÓRICAS**

Orígenes de los ensambles de percusión

Durante el siglo XX, los instrumentos de percusión experimentaron una transformación radical, pasando de ser considerados meros acompañantes rítmicos o efectos de color orquestal a ocupar un lugar central en la creación musical contemporánea. Este proceso de "emancipación de la percusión" no fue accidental; fue una respuesta a la saturación del sistema tonal y la búsqueda de nuevos lenguajes basados en el timbre y la textura sonora.

1. El quiebre con la tradición: Influencias y Catalizadores

El nacimiento de los ensambles de percusión está vinculado estrechamente con la exploración propia del modernismo. Un catalizador fundamental fue el contacto de los compositores occidentales con músicas no europeas. En la Exposición Universal de París de 1889, Claude Debussy quedó impactado por el Gamelán¹ de Java, un ensamble compuesto casi exclusivamente por instrumentos de percusión melódica y rítmica. Este evento sembró la idea de que una agrupación de percusión podía poseer una sofisticación estructural propia.

2. El Futurismo y la estética del ruido

A principios del siglo XX, el movimiento futurista italiano, liderado por Luigi Russolo, propuso que el ruido de la era industrial debía integrarse a la música. Su manifiesto “El arte de los ruidos (1913)” y “la creación de los intonarumori” (generadores de ruido) prepararon el camino para que objetos de la vida cotidiana fueran vistos como instrumentos musicales legítimos.

¹ El gamelán es la orquesta tradicional de Indonesia (principalmente de las islas de Java y Bali), integrada mayoritariamente por instrumentos de percusión como metalófonos, gongs y xilófonos. Su organización rítmica y tímbrica fue una influencia determinante para que los compositores occidentales replantearan la autonomía de la percusión.

3. La percusión en la transición hacia la autonomía (1920-1930)

Antes de la consolidación del ensamble de percusión como un ente totalmente independiente, diversos compositores de la vanguardia europea y americana comenzaron a otorgar un protagonismo inédito a estos instrumentos dentro de géneros tradicionales como la sinfonía y la ópera. Este periodo de transición fue fundamental para desafiar la percepción del público y expandir la paleta tímbrica de la época.

- El escándalo de Alexander Tcherepnin: En 1927, el estreno de su *Sinfonía No. 1* en París generó una reacción violenta por parte de la audiencia, requiriendo incluso la intervención policial. El motivo de la discordia fue un *scherzo* escrito exclusivamente para instrumentos de percusión sin altura definida y cuerdas golpeadas con el arco como si fuesen tambores de madera. Esta obra es significativa porque Tcherepnin redujo los temas melódicos del primer movimiento a sus valores puramente rítmicos en el segundo, anticipando la estructura del ensamble moderno.
- La experimentación en la ópera rusa: Dimitri Shostakovich también contribuyó a este proceso con el *entracte* de su ópera *La Nariz* (1929). Escrito para diez percusionistas, el fragmento destaca por ser uno de los primeros ejemplos donde los sonidos de percusión se desplazan rápidamente de registros agudos a graves. La densidad y el volumen de la obra fueron tales que parte de la audiencia abandonó la sala por temor a sufrir daños auditivos, lo que subraya el carácter disruptivo de la percusión en ese momento histórico.
- George Antheil y la estética mecánica: Casi simultáneamente, en 1925, George Antheil compuso su *Ballet mécanique*, una obra que personificó la fascinación futurista por la era industrial. Al integrar instrumentos convencionales con sonidos de máquinas como

timbres eléctricos y motores de avión, Antheil propuso una nueva concepción musical basada en "bloques de tiempo" y texturas densas que alejaron a la percusión de su rol meramente acompañante.

Este clima de "rebelión", como lo describiría Arnold Schoenberg, fue el que permitió que en la década de 1930 surgiera finalmente una literatura de concierto escrita exclusivamente para el ensamble de percusión.

4. Hitos fundacionales: De la Orquesta al Ensamble Autónomo

4.1. La percusión como motor rítmico y textural

El proceso de transición hacia el ensamble independiente se consolidó a través de obras clave que desafiaron las convenciones de la época:

Igor Stravinsky: En *La Consagración de la Primavera* (1913), utilizó la percusión como el "motor" de la obra, desplazando la prioridad de la melodía hacia el ritmo.

4.2. Edgard Varèse: La arquitectura del "Sonido Organizado"

Edgard Varèse es una figura central en la emancipación de la percusión, pues su enfoque trascendió la composición tradicional para adentrarse en lo que él denominaba "sonido organizado". Para Varèse, la música no debía limitarse a la melodía o la armonía convencional, sino que debía estructurarse a través de la interacción de timbres, ritmos y densidades sonoras.

- **Concepto de Cristalización:** Una de las aportaciones teóricas más fascinantes de Varèse es su analogía con la formación de cristales. Explicaba que sus obras se expandían y dividían en capas y flujos sonoros, pero manteniendo siempre un núcleo o idea central inalterable, similar a la estructura interna de un cristal.

- **Innovación en la instrumentación:** En su búsqueda por sonidos no convencionales, introdujo en la sala de conciertos instrumentos que aportaban texturas industriales y urbanas. Destaca el uso de la sirena en obras como *Amériques* e *Ionización*, que se convirtió en su firma sonora, junto con silbatos de barco, de alquitrán ²y de ciclón, desafiando la distinción entre "música" y "ruido".
- **Hacia la autonomía del ensamble:** Su pensamiento permitió que el timbre dejara de ser un elemento decorativo de la orquesta para convertirse en un parámetro primario de la composición. Esto preparó el camino para su obra cumbre, *Ionisation*, donde la percusión finalmente se desprende de cualquier apoyo melódico externo.

4.3. La vanguardia en Latinoamérica: Roldán, Ardévol y Chávez

El desarrollo del ensamble de percusión encontró en Latinoamérica un terreno de experimentación único, donde se fusionó el rigor académico con la riqueza rítmica de las raíces africanas e indígenas.

- **Amadeo Roldán (Cuba):** Sus *Rítmicas No. 5 y No. 6* (1930) son hitos fundamentales al ser de las primeras obras escritas exclusivamente para ensamble de percusión. Roldán fue pionero en notar con precisión técnica los instrumentos folclóricos cubanos, exigiendo efectos específicos como el uso de sordinas en las maracas (envolviéndolas en pañuelos) y el raspado rítmico del güiro combinado con golpes directos.
- **José Ardévol (Cuba):** En 1933, compuso el *Estudio en forma de Preludio y Fuga*, una obra de dimensiones masivas para 37 percusionistas. Ardévol aplicó formas

² Estos instrumentos, tradicionalmente asociados con señales de advertencia industriales o urbanas, fueron incorporados por Varèse para introducir glissandos continuos y sonidos que no estaban limitados a la afinación temperada occidental.

contrapuntísticas europeas tradicionales a un instrumental de percusión no temperada, demostrando la viabilidad de la fuga dentro de un contexto puramente rítmico.

- **Carlos Chávez (México):** Su *Toccata para instrumentos de percusión* (1942) se convirtió en una de las obras más emblemáticas y difundidas del género. Chávez evitó procedimientos seriales, optando por una evolución orgánica de los sonidos. En obras posteriores como *Tambuco*, incorporó instrumentos inusuales como un conjunto cromático de campanas suizas y una calabaza de agua flotante para generar resonancias profundas y texturas contrastantes.

Esta integración de la percusión no fue solo un ejercicio de color local, sino una declaración de independencia cultural; los compositores americanos dejaron de ser guardianes de la tradición europea para construir un lenguaje propio basado en el 'ruido' y el crecimiento del Nuevo Mundo.

5. La experimentación en Norteamérica

En las décadas de 1930 y 1940, un grupo de compositores en los Estados Unidos, liderados por John Cage, Lou Harrison y Henry Cowell, llevó el ensamble de percusión hacia un nuevo paradigma de experimentación radical. Este movimiento no solo buscaba expandir el catálogo de instrumentos, sino redefinir la naturaleza misma del sonido musical, alejándose de las tradiciones tonales europeas.

- **John Cage y la filosofía del ruido:** Cage propuso que cualquier sonido poseía un valor propio, independientemente de si provenía de un instrumento convencional o de un objeto cotidiano. Bajo esta premisa, fundó junto a Lou Harrison el "*Cornish Percussion Ensemble*" en Seattle, uno de los primeros grupos dedicados exclusivamente a la

percusión en el país. En sus obras, integró "objetos encontrados"³ como latas de freno de automóvil, botes de basura y yunques, aplicando estructuras rítmicas influenciadas por el budismo zen y las músicas de Asia.

- **Lou Harrison y la integración cultural:** Harrison aportó una visión global al ensamble, destacando por su interés en el gamelán balinés y javanes. Su trabajo fue decisivo para consolidar al grupo de percusión como una agrupación profesional capaz de sostener programas de concierto completos y con una sofisticación estructural propia.
- **Henry Cowell y las técnicas extendidas:** Como mentor de esta generación, Cowell impulsó la exploración de nuevas grafías y formas de ejecución, como los *tone clusters*⁴. Su enfoque permitió que el ensamble norteamericano funcionara como un puente entre la vanguardia occidental y las tradiciones rítmicas de otras culturas.

Esta etapa transformó definitivamente al percusionista, quien dejó de ser un músico de apoyo orquestal para convertirse en un intérprete de cámara especializado en una paleta infinita de timbres.

³ En el contexto de la música de vanguardia, se refiere al uso de elementos no creados originalmente para la producción musical (como piezas de automóviles, botes de basura o utensilios de cocina) que son integrados en una obra por sus cualidades acústicas y tímbricas específicas.

⁴ Técnica compositiva que consiste en la ejecución simultánea de varias notas adyacentes en una escala (generalmente en el piano), creando bloques de sonido densos y altamente disonantes que enfatizan la textura por encima de la melodía tradicional.

Obras fundamentales en el repertorio de percusión

“*Ionisation*” – Edgard Varèse (1931)

Compuesta para 13 músicos que tocan 40 instrumentos de percusión, *Ionisation* fue una obra radical en su tiempo. Varèse emplea una paleta tímbrica amplia que incluye sirenas, cencerros, maracas y bloques de madera, entre otros. Su estructura no sigue las formas tradicionales, priorizando en cambio la evolución sonora y textural. Fue estrenada en Nueva York en 1933 bajo la dirección de Nicolas Slonimsky y rápidamente se convirtió en un símbolo de la música experimental.

“*First Construction (in Metal)*” – John Cage (1939)

Esta obra es una de las primeras en una trilogía que revolucionó el uso de la percusión en la música académica. En ella, Cage utiliza instrumentos de metal y objetos no convencionales (como frenos de automóvil), y aplica técnicas de repetición rítmica inspiradas en las músicas de Asia y el gamelán balinés.

“*Third Construction*” – John Cage (1941)

La obra más conocida de Cage para percusión, *Third Construction* destaca por su complejidad rítmica, uso de compases irregulares y la introducción de la voz hablada como elemento percusivo. Requiere cuatro intérpretes que ejecutan una variedad de instrumentos, desde tambores hasta conchas marinas, y refleja una estética influenciada por el surrealismo y el budismo zen.

Otras obras destacadas

- *Pléiades* (1978) de Iannis Xenakis – escrita para *Les Percussions de Strasbourg*, emplea instrumentos convencionales y creados especialmente para la obra (como los sixxen).

Figura 1: Sixxen, instrumento de percusión utilizado en *Pléiades*



Nota. Adaptado de *Sixxen* [fotografía], por <https://lapercussionrentals.com/product/sixxen/>

- *Drumming* (1971) de Steve Reich – obra minimalista que requiere precisión extrema, basada en procesos repetitivos y fases rítmicas.

Agrupaciones históricas y su impacto en el desarrollo de los ensambles de percusión

El auge del repertorio para ensamble de percusión a partir del siglo XX no puede comprenderse sin considerar el papel decisivo de las agrupaciones especializadas. Estos ensambles no solo interpretaron las nuevas obras escritas para percusión, sino que también impulsaron la expansión del repertorio, promovieron innovaciones técnicas y organológicas, y establecieron una tradición interpretativa que ha moldeado profundamente la práctica de la música contemporánea.

University of Illinois Percussion Ensemble (Estados Unidos)

El *University of Illinois Percussion Ensemble*, fundado en 1950 en la Universidad de Illinois por Paul Price, es considerado una de las agrupaciones pioneras en el desarrollo del ensamble de percusión dentro del ámbito académico. Su creación marcó un punto de inflexión en la institucionalización de la percusión como disciplina independiente, al constituirse como el primer ensamble de percusión acreditado oficialmente dentro de un programa universitario. Este hecho resultó determinante para desplazar a la percusión de su rol tradicionalmente secundario dentro de la orquesta, posicionándola como una práctica camerística autónoma y sentando las bases de la formación académica moderna en esta área.

Figura 2: fotografía de la agrupación University of Illinois Percussion Ensemble



Nota. Adaptado de *University of Illinois Percussion Ensemble* [fotografía], por University of Illinois Archives,
<https://archon.library.illinois.edu/archives/?id=1104&p=digitallibrary%2Fdigitalcontent>

Bajo la dirección de Price, el ensamble desarrolló una estética centrada en la precisión interpretativa y el análisis del discurso musical, alejándose de enfoques meramente espectaculares. Su repertorio incluyó tanto la recuperación de obras que anteriormente eran

consideradas experimentales como el estreno de nuevas composiciones de autores fundamentales del siglo XX, entre ellos John Cage, Lou Harrison y Edgard Varèse. Este enfoque permitió la exploración de nuevas grafías y sistemas de notación, contribuyendo al desarrollo de un lenguaje interpretativo acorde con las exigencias de la música contemporánea.

Asimismo, la labor de Price trascendió el ámbito interpretativo, consolidándose también en el terreno pedagógico y editorial. Considerado una figura fundamental en la historia del ensamble de percusión, no solo formó a percusionistas que posteriormente integrarían agrupaciones de gran relevancia internacional, sino que también promovió la circulación del repertorio mediante la creación de la editorial *Music for Percussion*. Gracias a estas iniciativas, se favoreció la difusión de nuevas obras y se fortaleció la enseñanza técnica de instrumentos como la marimba y el vibráfono dentro del contexto del ensamble, contribuyendo de manera decisiva a la profesionalización de la percusión en el ámbito académico contemporáneo.

Les Percussions de Strasbourg (Francia)

Fundado en 1962, *Les Percussions de Strasbourg* es ampliamente reconocido como el primer ensamble profesional dedicado exclusivamente a la música contemporánea para percusión. Su creación respondió a la necesidad de contar con intérpretes especializados capaces de abordar las complejas exigencias de obras modernas, tanto en el plano técnico como expresivo. Desde sus inicios, el grupo colaboró con compositores fundamentales como Iannis Xenakis, Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez y Mauricio Kagel.

Figura 3: fotografía oficial de Les percussions de Strasbourg



Nota. Adapto de Les Percussions de Strasbourg [fotografía] , por <https://www.percussionsdestrasbourg.com/en/les-percussions-de-strasbourg-2/the-musicians/>

El grupo también ha contribuido a la invención de nuevos instrumentos, como el sixxen (un conjunto de placas metálicas afinadas diseñado específicamente para *Pléiades* de Xenakis). Su enfoque interdisciplinario —integrando electrónica, teatro musical y performance visual— ha influido directamente en la estética del ensamble de percusión contemporáneo (Percussions de Strasbourg, s.f.).

NEXUS (Canadá)

El ensamble canadiense NEXUS, fundado en 1971 por Russell Hartenberger, Bob Becker, John Wyre, Michael Craden y Bill Cahn, aportó una visión distinta al panorama del ensamble de percusión. A diferencia de otros grupos enfocados exclusivamente en música académica, NEXUS se interesó también en la improvisación, la música de tradición oral y el estudio de las percusiones étnicas del mundo. Este enfoque interdisciplinario hizo del grupo un puente entre la música de concierto y las músicas tradicionales de Asia, África y América Latina.

Figura 4: fotografía oficial de NEXUS



Nota. Adapto de NEXUS [fotografía], por NEXUS <https://www.nexuspercussion.com/>

NEXUS fue también pionero en el campo educativo: realizaron residencias universitarias, clínicas y colaboraciones con orquestas sinfónicas, promoviendo el desarrollo curricular de la percusión en América del Norte. Entre sus hitos destaca haber sido el primer grupo de percusión occidental en realizar una gira oficial por China en 1979, poco después de la apertura diplomática del país (NEXUS, s.f.).

Blackearth Percussion Group (Estados Unidos)

Fundado en 1972 por Garry Kvistad, Rick Kvistad y Allen Otte (posteriormente se unieron otros como Michael Udow). Fue una de las agrupaciones más influyentes en Norteamérica, estableciendo un modelo de "ensamble de cámara" permanente. Su impacto radica en haber sacado a la percusión del ámbito puramente orquestal para darle la seriedad y el detalle interpretativo de un cuarteto de cuerdas.

Figura 5: Fotografía de la agrupación Blackearth Percussion Group



Nota. Adaptado de *Blackearth Percussion Group* [fotografía], por <https://www.pas.org/about/hall-of-fame/garry-kvistad>

Su propuesta se centró en la música de vanguardia y el minimalismo, colaborando estrechamente con compositores fundamentales como Frederic Rzewski, Lou Harrison y John Cage. Se caracterizaban por un sonido extremadamente preciso y por el uso de instrumentos contruidos por ellos mismos, buscando siempre una pureza sonora que definiera la identidad del percusionista estadounidense de los años 70.

Fueron pioneros en la profesionalización del género. Gracias a su labor, el ensamble de percusión dejó de ser visto como algo “experimental” o casual para convertirse en una formación de cámara estable con giras internacionales y grabaciones discográficas de alta calidad, influyendo directamente en la creación de grupos posteriores como NEXUS.

Grupo de Percussão da Universidade de São Paulo (Brasil)

En el contexto latinoamericano, destaca el Grupo de Percussão da Universidade de São Paulo (USP), dirigido durante décadas por John Boudler. Este grupo académico ha sido responsable de introducir el repertorio moderno de percusión en Brasil, además de encargarse y estrenar obras de compositores nacionales como Marlos Nobre y Almeida Prado.

Figura 6: fotografía oficial del Percussao De USP



Nota. Adapto de Percussao de USP [fotografía], por <https://www.revive.com.br/noticias/cultura/grupo-de-percussao-da-usp-apresenta-concerto-na-biblioteca-sinha-junqueira/>

El grupo contribuyó a establecer una escuela de percusión brasileña moderna, combinando la técnica de concierto con el conocimiento rítmico derivado de la samba, maracatú, candomblé y otros géneros populares y afrobrasileños (da Silva, 2015).

Kroumata (Suecia)

Kroumata, fundado en 1978 en Estocolmo, se destacó por su precisión técnica, versatilidad y su dedicación a expandir el repertorio escandinavo. A lo largo de sus casi 40 años de existencia, el grupo estrenó más de 200 obras de compositores suecos y europeos, entre ellos Sven-David Sandström y Anders Eliasson. Además, participaron activamente en la creación de recursos pedagógicos y grabaciones que hoy son referencia obligada en escuelas y conservatorios europeos.

Figura 7: fotografía oficial de Kroumata



Nota. Adapto de Kroumata [fotografía], por <https://www.discogs.com/artist/1354604-Kroumata-Percussion-Ensemble>

Kroumata fue también uno de los primeros ensambles de percusión en obtener apoyo estatal estable, lo que les permitió profesionalizar la actividad del percusionista como un intérprete de cámara, no solo como músico orquestal (Lundquist, 2010).

Percussion Group Cincinnati (Estados Unidos)

Percussion Group Cincinnati (PGC) es una de las agrupaciones más longevas y respetadas en el ámbito de la música contemporánea para percusión. Fundado en 1979 por Allen

Otte, Russell Burge y James Culley, el grupo ha estado en residencia en el College-Conservatory of Music de la University of Cincinnati, donde ha desarrollado una intensa labor artística, educativa y de investigación.

Figura 8: Fotografía del Percussion Group Cincinnati



Nota. Adapo de Percussion Group Cincinnati [fotografía], por Lauren Vogel Weiss, <https://pas.org/percussion-group-cincinnati/>

Desde sus inicios, PGC ha tenido un enfoque profundamente comprometido con la interpretación del repertorio contemporáneo, incluyendo tanto obras canónicas como nuevos encargos. Han colaborado directamente con compositores fundamentales como John Cage, Steve Reich, John Luther Adams, Joan Tower, Frederic Rzewski y Earle Brown, ayudando a dar forma al repertorio norteamericano para percusión del siglo XX y XXI.

Una de las características distintivas de PGC es su enfoque camerístico y reflexivo. A diferencia de otros ensambles que buscan espectáculos escénicos o montajes interdisciplinarios, PGC se ha enfocado en una búsqueda sonora profunda, con interpretaciones precisas, meditativas y técnicamente exigentes.

Algunas de las obras más importantes que han interpretado incluyen:

- “*Music for Pieces of Wood*” y “*Drumming*” de Steve Reich
- “*Branches*” y “*Third Construction*” de John Cage
- “*The Fall of America*” de Frederic Rzewski
- Obras propias del mismo Allen Otte y miembros del grupo

Su grabación de “*Works for Percussion*” de John Cage es considerada una de las referencias interpretativas más influyentes para percusionistas contemporáneos.

Tambuco (México)

Fundado en 1993 bajo la dirección de Ricardo Gallardo. Es la agrupación de percusión más importante de México y un referente en toda Iberoamérica. Su impacto ha sido crucial para profesionalizar el ensamble de percusión en la región y llevar la música de compositores mexicanos (como Carlos Chávez o Mario Lavista) a los escenarios más importantes del mundo, como el Lincoln Center o el Barbican Centre.

Figura 9: Fotografía de la agrupación Tambuco



Nota. Adaptado de *Tambuco Ensemble de Percusiones* [fotografía], por <http://www.tambuco.org/galeria>

Su propuesta estética es ecléctica; no se limitan a la música académica contemporánea, sino que exploran la percusión de vanguardia, el uso de objetos cotidianos (como en su famosa interpretación de Table Music) y la colaboración con artistas de otras disciplinas. Han sido nominados en varias ocasiones a los premios Grammy, lo que demuestra su alcance tanto académico como popular.

Han sido los principales impulsores de la creación de nuevas obras para percusión en español. Tambuco no solo toca música, sino que genera una identidad sonora que mezcla la precisión técnica europea con la vitalidad rítmica de México, influyendo en las nuevas generaciones de percusionistas latinoamericanos.

Sō Percussion (Estados Unidos)

Sō Percussion, fundado en el año 1999, representa la evolución más reciente del ensamble de percusión hacia un paradigma posmoderno e interdisciplinario. Su trabajo se ha caracterizado por la exploración de nuevos formatos performativos, el uso de instrumentos cotidianos (como cubos de plástico, hojas de papel o muebles) y la fusión entre composición, interpretación y teatro.

Figura 10: fotografía oficial de So Percussion



Nota. Adapto de So Percussion [fotografía], por Anja Schütz,
<https://sopercussion.com/bio/>

Colaboradores frecuentes de Steve Reich, Bryce Dessner, Caroline Shaw, y David Lang, Sō Percussion ha cultivado un repertorio híbrido que borra las fronteras entre lo académico y lo experimental. Además, mantienen una fuerte presencia pedagógica a través de su cátedra en la Universidad de Princeton y su programa de verano SōSI (Sō Percussion Summer Institute), que fomenta la creación de nuevo repertorio con jóvenes compositores e intérpretes (Sō Percussion, s.f.).

BIOGRAFÍAS DE LOS COMPOSITORES

Nicolas Martynciow

Nicolas Martynciow (n. 1964, Saint-Étienne, Francia) es un destacado percusionista, compositor y pedagogo francés, reconocido internacionalmente por su contribución al repertorio contemporáneo de percusión. Inició sus estudios musicales en el Conservatorio de Saint-Étienne bajo la tutela de Claude Giot y Philippe Boisson, y posteriormente continuó su formación con Francis Brana en el Conservatorio de Créteil. En 1990 obtuvo el Primer Premio en Percusión y Música de Cámara en el Conservatorio Nacional Superior de Música y Danza de París, donde estudió con Jacques Delécluse.

Figura 11: Retrato de Nicolas Martynciow



Nota. Adapto de Nicolas Martynciow [Fotografía], por <https://nicolasmartynciow.com/photographies/>

Desde 1995, Martynciow se desempeña como percusionista solista en la *Orchestre de Paris*, colaborando con destacados directores como Pierre Boulez, Christoph Eschenbach y Sir Georg Solti. Su actividad como músico de cámara es vasta, integrando grupos como el Sirba

Octet. Sobre su versatilidad y enfoque artístico, su biografía oficial destaca que: "Nicolas Martyniciow concibe su arte como un espacio de libertad y de intercambio, donde la curiosidad y el rigor se encuentran al servicio de la música" (Martyniciow, s.f., párr. 2).

Como compositor, Martyniciow ha desarrollado un repertorio que abarca desde solos para redoblante hasta obras para ensambles. Sus piezas, como *Impressions*, *Tchik* y *La Festa per Due*, son interpretadas internacionalmente. Respecto a su lenguaje compositivo, se ha observado que: "Martyniciow utiliza técnicas extendidas no solo como efectos sonoros, sino como herramientas integrales para la narrativa rítmica y la expresividad del instrumento" (Moscheck, 2021, p. 14). Además, es autor de la metodología *Tac Tic*, una obra en dos volúmenes destinada a la iniciación en la percusión, que ha tenido una notable acogida en el ámbito educativo.

Desde 1995, Martyniciow ha sido artista asociado de Resta-Jay Percussions, y en 2013 fue reconocido como artista oficial de Zildjian, lo que refleja su prestigio en el ámbito de la percusión y su compromiso con la excelencia musical.

Entre 2012 y 2018, Martyniciow impartió clases de percusión orquestal en el *Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse de Paris*, y continúa ofreciendo clases maestra a nivel internacional. Su estilo compositivo se caracteriza por una combinación de rigor técnico y expresividad musical, influenciado por su experiencia como intérprete y su formación académica.

Jarryd Elias

Jarryd Elias nació el 31 de enero de 1993 en Detroit, Michigan, Estados Unidos. Desde temprana edad, mostró un profundo interés por la música, iniciando su formación como percusionista en diversos entornos musicales, incluyendo bandas sinfónicas, grupos de rock y conjuntos de jazz.

Figura 12: Retrato de Jarryd Elias



Nota. Adapto de Jarryd Elias [fotografía], <https://www.jarrydeliasmusic.com/photos/>

Elías obtuvo su Licenciatura en Interpretación de Percusión en la *Eastman School of Music* en 2015, donde estudió bajo la tutela del reconocido percusionista y compositor Michael Burritt. Posteriormente, se trasladó a Seattle para cursar una Maestría en Composición para Cine en el *Pacific Northwest Film Scoring Program*, completando sus estudios en 2017 bajo la dirección del dos veces ganador del Emmy, Dr. Hummie Mann.

Radicado en Los Ángeles, Elías ha consolidado una carrera técnica y creativa de alto nivel. Sobre su enfoque profesional, su biografía oficial menciona que: "Jarryd se enorgullece de ser un colaborador constante, siempre esforzándose por ayudar a directores y productores a realizar su visión a través del poder de la música" (Elías, s.f., párr. 3). Esta filosofía le ha permitido trabajar en grandes producciones de Hollywood como *Deadpool 2*, *Fast & Furious: Hobbs & Shaw* y el videojuego *Guild Wars 2*.

Su labor no se limita a la creación original; ha destacado como orquestador y copista colaborando con figuras como Tyler Bates y Hummie Mann. Debido a su trayectoria, se le reconoce como un músico integral: "Su versatilidad técnica le permite navegar entre la complejidad de la música orquestal y las demandas rítmicas de los medios visuales modernos" (Peliplat, s.f., párr. 1). Este reconocimiento se refleja en sus nominaciones a premios internacionales como el Jerry Goldsmith Soundtrack Award.

La formación inicial de Elías como percusionista ha influido significativamente en su enfoque compositivo, caracterizado por una rica textura rítmica y una atención meticulosa al detalle. Su versatilidad le permite adaptarse a diversos estilos musicales, lo que le ha facilitado colaborar eficazmente con directores y productores en una variedad de proyectos.

Arnor Chu

Arnor Chu (n. 2000) es un destacado percusionista y compositor taiwanés establecido en la ciudad de Nueva York, cuya trayectoria artística abarca la interpretación, la composición y la docencia en el ámbito de la música contemporánea.

Figura 13: Retrato de Arnor Chu



Nota. Adapto de Arnor Chu [fotografía], por <https://arnormusic.com/biography-kr/>

Chu inició su formación musical en el piano, incorporando posteriormente la percusión durante su educación secundaria. Participó en el Seminario de Percusión de Verano de Juilliard y realizó estudios clásicos en la Eastman School of Music. Obtuvo su licenciatura en la Universidad de Boston con honores magna cum laude, beneficiándose de una beca completa en artes. Durante su estancia en Boston, estudió interpretación de percusión con Sam Solomon, Kyle Brightwell y Tim Genis, timpanista de la Orquesta Sinfónica de Boston, y composición con Martin Amlin. Actualmente, cursa una maestría en la Juilliard School bajo la tutela de Daniel Druckman, percusionista de la Filarmónica de Nueva York, complementando su formación con maestros como Jake Nissly, Haruka Fujii, Greg Zuber y Billy Drummond.

En su faceta como intérprete, Chu destaca por su colaboración con la Filarmónica de Nueva York en 2024. Su presencia en la escena internacional es notable, y según su perfil profesional: "Arnor se dedica a expandir los límites de la percusión contemporánea a través del estreno de nuevas obras y la colaboración interdisciplinaria" (Arnor Chu Music, s.f., párr. 1). En 2022, obtuvo el tercer lugar en el Concurso Internacional de Marimba de las Grandes Llanuras.

Como compositor, Chu ha sido galardonado por la Percussive Arts Society⁵. Sus obras han sido interpretadas en cinco continentes y son requeridas en diversas competencias internacionales. Sobre su pieza más icónica, se describe que: "*Until Dawn* es una obra que utiliza técnicas avanzadas de marimba para evocar una sensibilidad musical contemporánea y una atmósfera sonora única" (Arnor Chu Music, s.f., sección *Until Dawn*). Otras piezas destacadas incluyen *Push and Pull* y *Embers Above*, las cuales demuestran su dominio técnico del instrumento.

En el ámbito educativo, Chu imparte clases particulares de percusión y composición, asesora regularmente en la Orquesta Preuniversitaria de Juilliard y trabaja como asistente docente en el departamento de percusión de la misma institución. Durante su estancia en Boston, se desempeñó como entrenador de percusión para las Orquestas Juveniles Sinfónicas de Boston y enseñó en el Programa Comunitario Intensivo, que atiende a comunidades subrepresentadas en la música clásica.

⁵ Percussive Arts Society (PAS): organización internacional sin fines de lucro dedicada a promover la educación, interpretación y desarrollo de la percusión a nivel mundial.

Nathan Daughtrey

Nathan Daughtrey (n. 1975) es un percusionista, compositor y educador estadounidense, originario de Greensboro, Carolina del Norte. Su formación académica incluye una Licenciatura en Educación Musical (1997), una Maestría en Interpretación de Percusión (1999) y un Doctorado en Artes Musicales (2004), todos obtenidos en la Universidad de Carolina del Norte en Greensboro. A lo largo de su carrera, ha desarrollado una presencia destacada en el ámbito de la música contemporánea gracias a su versatilidad artística, que abarca la interpretación, la composición y la labor editorial.

Figura 14: Retrato de Nathan Daughtrey



Nota. Adaptado de Nathan Daughtrey [Fotografía], por <https://www.nathandaughtrey.com/biography>

Como intérprete, se ha especializado en instrumentos de teclado, especialmente la marimba y el vibráfono. Ha sido solista con importantes orquestas, como la Slovak Radio Symphony Orchestra. Sobre su presencia en el escenario y su capacidad pedagógica, se destaca que: "Daughtrey es un clínico y artista global que busca inspirar a la próxima generación de percusionistas a través de una interpretación que equilibra la precisión técnica con la

sensibilidad lírica" (Yamaha Corporation, s.f., párr. 2). Su discografía incluye álbumes como *Spiral Passages* y *The Yuletide Marimba*.

También ha sido solista con importantes orquestas, entre ellas la Slovak Radio Symphony Orchestra, interpretando obras como el *Concerto in One Movement for Marimba & Orchestra* de Emma Lou Diemer.

En su faceta como compositor, Daughtrey ha producido más de sesenta obras que abarcan desde solos instrumentales y música de cámara hasta piezas para ensambles de percusión, banda sinfónica y orquesta. Respecto a su impacto en el repertorio, su biografía oficial menciona que: "Sus composiciones están imbuidas de una energía rítmica y una belleza melódica que las han convertido en piezas esenciales para el repertorio de concierto y competencia en todo el mundo" (Daughtrey, s.f., párr. 1). Entre sus obras más representativas se encuentran *Limerick Daydreams*, *Shock Factor*, *Mercury Rising* y *Firefly*, las cuales han sido interpretadas internacionalmente en festivales, concursos y conferencias como el Midwest Band and Orchestra Clinic y la Percussive Arts Society International Conference. Su estilo compositivo se caracteriza por una escritura rítmica dinámica, una rica paleta tímbrica y un tratamiento expresivo del color percusivo, buscando siempre un rol protagónico para los intérpretes de percusión.

Entre los reconocimientos obtenidos a lo largo de su trayectoria, destaca el primer lugar en el Concurso de Composición Philip Slates, organizado por la Southeastern Composers' League en el año 2000, gracias a su obra *Episodes for Solo Piano*. Asimismo, en 2004 fue galardonado con el segundo y tercer lugar en el Concurso de Composición de la Percussive Arts Society por sus piezas para gran conjunto de percusión *Limerick Daydreams* y *Adaptation*, respectivamente.

Además de su trabajo creativo, ha colaborado con diversos músicos en proyectos discográficos como *Praxis*, junto al eufonista Brian Meixner, donde se incluyen obras como *Spitfire* y *Coming Home*, esta última premiada en un concurso de composición. Entre sus influencias destaca el compositor Lynn Glassock, a quien rindió homenaje en su obra *Legacies*, incorporando elementos estilísticos y tímbricos que remiten a la estética del homenajeado.

Desde 2020, Daughtrey se desempeña como presidente de la editorial C. Alan Publications, con la que ha estado vinculado desde hace más de dos décadas, contribuyendo significativamente al desarrollo del repertorio contemporáneo para instrumentos de viento y percusión. En el ámbito personal, reside en Greensboro junto a su esposa, Katie, y su hija, Penelope. Fuera del entorno musical, disfruta de correr, cocinar, viajar y asistir a conciertos.

Noro Morales

Noro Morales nació el 4 de enero de 1911 en Puerta de Tierra, San Juan, Puerto Rico, en el seno de una familia con una herencia musical profundamente arraigada. Su padre, Luis Morales, fue un violinista que fomentó en sus hijos el estudio formal de la música. Noro inició su formación musical a temprana edad, enfocándose inicialmente en el trombón y el bajo, antes de consolidarse definitivamente en el piano.

Figura 15: Retrato de Noro Morales



Nota. Adaptado de Noro, Morales [Fotografía], por, <https://www.discogs.com/artist/290973-Noro-Morales/image/SW1hZ2U6MTI5NjY4NDI5> .

A diferencia de muchos músicos empíricos de la época, los hermanos Morales recibieron una educación técnica rigurosa. En 1924, la familia se trasladó a Venezuela, donde trabajaron como la orquesta oficial del dictador Juan Vicente Gómez. Esta exposición temprana a ambientes internacionales y la disciplina del conservatorio permitieron a Noro desarrollar una

técnica de mano derecha caracterizada por arpeggios rápidos y una precisión percusiva que definiría su carrera posterior.

Tras la muerte de su padre, la familia regresó a Puerto Rico y posteriormente emigró a Nueva York en 1935. Fue en esta metrópoli donde Morales fundó su orquesta, los Hermanos Morales, convirtiéndose rápidamente en una de las agrupaciones más solicitadas del Palladium Ballroom. La importancia de Morales radica en su capacidad para elevar el piano a un rol protagónico dentro de la orquesta de baile. Como señala la crítica especializada, su estilo no solo era rítmico, sino que poseía una sofisticación armónica que atraía tanto al público hispano como al anglosajón.

En palabras de Max Salazar (2002): "Noro Morales fue para el piano lo que Louis Armstrong fue para la trompeta: un innovador que definió el lenguaje de su instrumento para las generaciones venideras" (p. 64).

Su obra más emblemática, *María Cervantes*, es un ejemplo técnico de la fusión entre el danzón cubano y el estilo swing neoyorquino. La pieza es un tributo a la pianista e hija del compositor cubano Ignacio Cervantes. En esta composición, Morales demuestra una maestría excepcional al transicionar de una introducción lírica y formal a un *montuno* agresivo y altamente sincopado.

Otras piezas fundamentales de su catálogo incluyen:

- *Serenata Rítmica*: un despliegue de velocidad técnica
- *Oye Negra*: un éxito comercial que consolidó su presencia en el mercado estadounidense
- *Vamo `a Gozar*: ejemplo claro de la estructura de las "big hands" latinas de los años 40

Morales falleció prematuramente en 1964 debido a complicaciones de diabetes en San Juan, Puerto Rico. Su legado no solo reside en sus grabaciones, sino en haber pavimentado el camino para pianistas como Eddie Palmieri y Richie Ray. Su técnica de “octavas” y su habilidad para integrar elementos de Chopin y Liszt en ritmos afrolatinos transformaron el piano de un instrumento de acompañamiento a una fuerza motriz melódica.

ANÁLISIS MUSICAL DE COMPOSICIONES PARA PERCUSIÓN

Solo para redoblante “Tchik”: Nicolas Martyniciow

Tchik (2003) es una obra para redoblante compuesta por el compositor francés y percusionista Nicolas Martyniciow. Esta obra se ha consolidado como una referencia en el repertorio contemporáneo de percusión debido a su exploración tímbrica, exigencia técnica y riqueza rítmica. El título es una alusión al sonido característico del “golpe apagado” o *dead stroke*, denominado “tchik” por su onomatopeya. Esta obra desafía al intérprete a través de técnicas extendidas, cambios métricos y un enfoque performativo integral.

Esta obra se distingue por una notable complejidad rítmica y una rica exploración métrica. Aunque predomina el compás de 4/4, que ofrece una base rítmica estable, la obra incorpora variaciones métricas y cambios de compás que rompen esa regularidad aparente, como por ejemplo 20/16, 6/8, 12/8, etc. Desde el inicio, el motivo rítmico “tchik”, representado por el golpe apagado característico de la obra, actúa como un *leitmotiv*⁶, reapareciendo en distintas variantes a lo largo de toda la pieza y convirtiéndose en un recurso estructurante fundamental.

En cuanto a los recursos técnicos, Martyniciow recurre a una variedad de procedimientos que exploran al máximo las posibilidades tímbricas del redoblante. Entre ellos se encuentran los golpes apagados “tchik”, que se producen al presionar el parche inmediatamente después del golpe, generando un sonido seco y sin resonancia. También se emplean *rimshots*, que combinan el golpe sobre el aro y el parche para producir un ataque más agresivo. La obra exige el uso de distintos implementos, como baquetas, escobillas y hasta los propios dedos, lo cual permite al intérprete explorar una amplia gama de texturas y colores sonoros. Además, se requiere un alto

⁶ Leitmotiv: motivo musical recurrente asociado a un personaje, idea o situación dentro de una obra.

grado de control técnico, en especial en lo que respecta al rebote de las baquetas y la ejecución precisa de dinámicas muy contrastantes. En ciertas secciones, Martynciow introduce la articulación vocal como un recurso expresivo adicional, incorporando la voz del intérprete como parte integral del discurso rítmico.

Aunque *Tchik* no se adscribe a una forma tradicional, presenta una estructura clara basada en secciones contrastantes que se articulan mediante cambios de tempo, compás y técnicas instrumentales. La obra puede dividirse en las siguientes secciones:

Sección A introducción (c. 1–19)

Esta sección cumple la función de introducción. Aunque el tempo no está indicado explícitamente, se interpreta con un pulso regular aproximado a negra = 120. El compás predominante es 4/4, lo cual proporciona una base estable para la presentación del motivo principal “tchik”, representado por el golpe apagado característico. Esta sección se construye mediante la repetición de figuras de semicorcheas intercaladas con silencios breves. En cuanto a técnica, se destacan los golpes apagados, *rimshots*, los cambios sutiles de dinámica y un uso intencionado del acento para resaltar células rítmicas. Se establece así el carácter percusivo, seco y rítmico de toda la obra, siendo esta sección la que introduce la idea generadora principal.

Sección B desarrollo y contraste (c. 20–37)

Esta sección cumple una función de desarrollo y contraste dentro de la estructura general de la obra. Si bien conserva la métrica de 4/4 y un tempo relativamente estable, incorpora compases de carácter transicional, como 20/16 y 9/16, cuya función principal es facilitar cambios de matiz y aportar variedad métrica.

Desde el punto de vista rítmico, se destacan frases en semicorcheas que son interrumpidas por silencios irregulares, generando una fragmentación del discurso y

contribuyendo a una atmósfera de inestabilidad controlada. Esta alternancia entre sonido y silencio refuerza la tensión interna de la sección.

En términos técnicos, se requiere una ejecución dinámica minuciosa, con contrastes claramente definidos entre *piano*, *mezzo forte* y *forte*. Además, se demanda una coordinación precisa entre ambas manos para alternar fluidamente entre diferentes tipos de golpes, como golpes estándar, golpes al aro, *rimshots* y el golpe producido por el contacto entre baquetas.

Esta sección no solo amplía el material presentado previamente, sino que también introduce elementos de tensión y sorpresa, consolidando el carácter contrastante que la define dentro del desarrollo de la obra.

Sección C transición de motivo (c. 38–74)

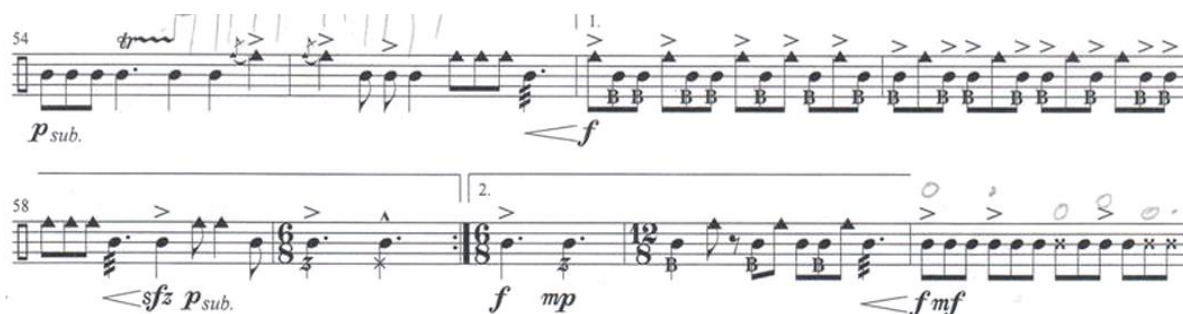
En esta sección se percibe una transición hacia un nuevo motivo musical, caracterizado por un cambio significativo en la fórmula de compás. Predomina el compás compuesto de 12/8, con variaciones que incluyen compases de 9/8 y 6/8, lo cual establece a la corchea como la figura rítmica principal del pasaje. Esta estructura métrica aporta un flujo más continuo y ondulante al discurso musical, marcando un contraste con secciones anteriores.

Desde el punto de vista técnico, este motivo presenta una mayor exigencia que los anteriores, tanto en términos de velocidad como de precisión rítmica. Se establece un diálogo entre los golpes ejecutados en el parche y aquellos acentuados en el aro del tambor, lo cual enriquece la complejidad rítmica de la sección y aporta una mayor riqueza tímbrica.

Asimismo, se incorporan contrastes dinámicos de notable exigencia interpretativa. Un ejemplo de ello se encuentra en el compás 58, donde se produce un cambio abrupto de *sforzando* a *piano subito*. Este tipo de transición, especialmente a altas velocidades, representa un reto

técnico considerable para el intérprete, quien debe mantener la claridad y la expresividad del gesto musical sin comprometer la estabilidad del tempo.

Figura 16: c. 54 - 62



Sección D: desarrollo introspectivo (c. 75–113)

Esta sección presenta un desarrollo contrastante en relación con las anteriores. En el ámbito métrico, se observa un retorno al compás de 4/4, el cual se alterna con compases irregulares, como el de 5/4, generando una estructura rítmica más compleja y dinámica. Asimismo, se incorporan nuevas células rítmicas junto con un uso más intencionado de los silencios, lo que favorece la creación de un carácter introspectivo dentro de la obra.

Desde el punto de vista rítmico, se destaca una interacción entre ambas manos que establece un diálogo musical continuo. Este intercambio emplea una diversidad de recursos tímbricos del instrumento, tales como golpes en el aro, en el parche y variaciones dinámicas diferenciadas entre ambas manos, lo cual enriquece significativamente la textura sonora de la sección.

Además, se introduce una baqueta de timbal, lo cual intensifica el contraste tímbrico entre las herramientas utilizadas, aportando una dimensión expresiva adicional a la interpretación.

En cuanto a las exigencias técnicas, esta sección demanda un alto nivel de control en el uso de la brocha, dado que se debe mantener una figura rítmica constante en semicorcheas a una velocidad progresivamente creciente, con la mayor estabilidad posible. Paralelamente, la mano contraria ejecuta golpes a tempo y, en múltiples ocasiones, a contratiempo, lo cual requiere un desarrollo avanzado de la independencia entre ambas manos. Asimismo, se incorporan ornamentos de cuatro notas, lo que implica el uso articulado de los dedos para llevar a cabo dichas figuras con precisión.

Sección G: clímax técnico (c. 155–193)

Constituye el clímax técnico de la obra. Se mantiene mayoritariamente el compás de 4/4, pero varía en algunos compases con métricas irregulares como 7/8 y 5/8 para brindar la sensación de inestabilidad. El tempo no varía de manera explícita, pero se percibe una aceleración en la urgencia rítmica. Se emplean patrones rítmicos de corcheas y semicorcheas con golpes normales y acentuados, intercalados de forma continua, así como el uso del golpe “tchik” combinado con ornamentos. Técnicamente, esta sección exige gran resistencia física, velocidad y precisión, así como transiciones rápidas entre diferentes matices y técnicas. Es el punto de máxima exigencia e intensidad acumulada, tanto en lo técnico como en lo expresivo.

Sección H: distensión vocal (c. 194–221)

Esta sección representa un momento de relajación posterior al clímax, aunque conserva un carácter marcadamente rítmico. La métrica se mantiene en compás de 4/4, pero con una disminución significativa del tempo, lo que contribuye a generar una atmósfera de reposo y transición. Se introduce aquí el uso de la voz como instrumento principal, mediante la emisión de patrones rítmicos contruidos con sílabas fonéticas como *taf*, *te*, *toum* y *poum*. Estas sílabas son articuladas con diferentes acentuaciones, lo que enriquece la textura rítmica y añade una

dimensión expresiva adicional. Posteriormente, se incorporan golpes con los dedos sobre el parche, los cuales cumplen una función de base rítmica, reforzando la estabilidad del tempo.

Figura 18: c. 194 - 199

Très articulé - balancé - well articulated - swinging ♩ = 128 - 138
 [chanté - lyrical]

194 taf te taf taf taf te taf taf te te taf taf te taf taf pe te poum tak pe tak toum pe te tak toum

mf [voix - lyrical]

197 tsik te toum toum te tsik pak poum pe te ke te tsi ke te poum taf taf te toum

[doigts - fingers]

mf

En el compás 206 aparece la indicación “Improvisación ad libitum⁷”, lo que sugiere que la voz debe continuar en el mismo estilo rítmico de los compases anteriores, permitiendo libertad interpretativa hasta que el ejecutante lo considere oportuno.

⁷ Ad libitum: indicación musical que permite al intérprete ejecutar una sección con libertad de tiempo o expresión.

Figura 19: c. 206

A este pasaje se suma nuevamente la brocha, que ejecuta semicorcheas constantes para reafirmar el tempo, mientras que la otra baqueta introduce un patrón sincopado, actuando como nexa hacia la sección siguiente.

Desde el punto de vista técnico, esta sección exige un dominio preciso de la articulación vocal, de modo que las sílabas sean claramente comprensibles. Asimismo, se requiere una adecuada administración del aire y control de la intención expresiva para mantener la coherencia estilística durante todo el pasaje.

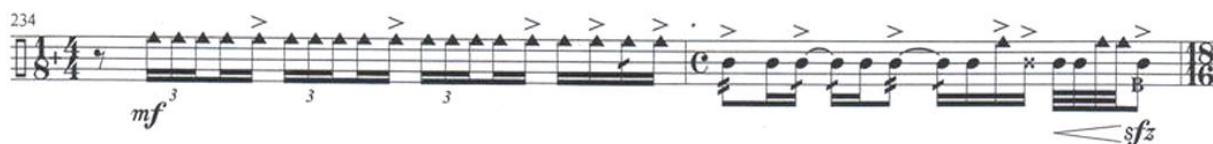
Sección I: transición final (c. 222–252)

Esta sección cumple la función de transición hacia el cierre de la obra. Inicialmente, se mantiene el compás de 4/4, aunque se presentan algunas variaciones entre compases simples y compuestos. A medida que avanza la sección, se introducen compases con métrica aditiva, lo cual contribuye a generar una sensación de irregularidad e inestabilidad rítmica.

Un ejemplo de ello es el compás 234, que presenta una fórmula métrica de $1/8 + 4/4$, y el compás 246, con una estructura más compleja: $3/16 + 1/4 + 3/16$. Estas combinaciones

métricas refuerzan la idea de una transición dinámica y acentúan la naturaleza cambiante del discurso musical en esta parte de la obra.

Figura 20: c. 234



Desde el punto de vista técnico, esta sección exige mantener de manera precisa el ritmo y el *groove* característico de la tradición brasileña que prevalece en esta parte. Asimismo, es fundamental que el intérprete esté plenamente consciente de los cambios entre compases simples y mixtos, a fin de sostener la coherencia rítmica y estilística del pasaje.

Sección J: coda / cierre (c. 263–277)

Actúa como la coda o cierre definitivo. En compás de 4/4, con variaciones de compases simples y con el tempo inicial de la obra, se condensa el material temático de toda la obra, haciendo una recapitulación del inicio de la pieza y especialmente del ritmo “tchik”, que aparece de forma silábica al final. El intérprete debe ejecutar ataques secos y precisos.

La sección concluye con un gesto firme y rotundo, que exige presencia escénica y total claridad técnica. Se trata de una resolución relajada, pero que igualmente reafirma el carácter físico, rítmico y expresivo que ha definido toda la pieza.

Tabla 1: Estructura musical de Tchick

Sección	Compases	Función Formal	Métrica Predominante	Recursos Destacados
Sección A	1 – 19	Introducción	4/4 (120)	Presentación del leitmotiv "tchik". Sonido seco y percusivo.
Sección B	20 – 37	Desarrollo y Contraste	4/4 (Amalgamas 20/16, 9/16)	Silencios irregulares e inestabilidad. Golpes entre baquetas.
Sección C	38 – 74	Transición de motivo	12/8, 9/8, 6/8	Flujo ondulante (corchea como unidad). Cambio <i>sfz</i> a <i>p subito</i> .
Sección D	75 – 113	Desarrollo Introspectivo	4/4 y 5/4	Diálogo entre manos con timbres suaves y zonas del parche.
Sección F	114 – 152	Independencia Rítmica	Irregulares / Amalgama	Semicorcheas constantes en brocha (metrónomo) vs. contratiempos.
Sección G	155 – 193	Clímax Técnico	4/4 (7/8, 5/8)	Máxima velocidad y resistencia. Urgencia rítmica y volumen alto.
Sección H	194 – 221	Distensión Vocal	4/4	Sílabas fonéticas (taf, te, toum). Improvisación <i>ad libitum</i> .
Sección I	222 – 252	Transición Final	Métrica aditiva (1/8 + 4/4)	Groove ⁸ de tradición brasileña. Cambios entre compás simple y mixto.
Sección J	263 – 277	Coda / Cierre	4/4	Recapitulación del "tchik". Gesto final firme y rotundo.

⁸ Groove: patrón rítmico repetitivo que genera sensación de fluidez y ritmo en la música.

Hero's Journey (timpani y electrónica)

Hero's Journey, obra compuesta por el percusionista y director Jarry Elias en el año 2014, representa la primera incursión del compositor en la combinación de percusión y electrónica. Inspirada por el arquetipo narrativo del “viaje del héroe” y la estética de las bandas sonoras de películas de superhéroes, la obra busca reflejar las emociones, conflictos internos y momentos épicos que caracterizan a estos personajes. A nivel sonoro, la electrónica cumple un papel de acompañamiento cinematográfico, mientras que los timbales asumen el rol narrativo central.

Aunque la obra presenta una forma clásica de sonata (A–B–A'), *Hero's Journey* se puede dividir en secciones contrastantes que reflejan las etapas del viaje heroico:

Introducción (c. 1–8)

La obra inicia con una introducción tensa y acumulativa. El tempo está indicado como negra = 100, estableciendo un pulso constante que se mantendrá como referencia a lo largo de gran parte de la obra. El motivo rítmico inicial se basa en la repetición de corcheas acentuadas, que aparecen de forma insistente en los primeros compases. Estas figuras se combinan con indicaciones de *crescendo* que contribuyen a una progresiva intensificación sonora. Técnicamente, el intérprete debe tocar en el centro del parche, generando un sonido oscuro, con la instrucción de regresar gradualmente a la zona habitual de ataque. Este recurso permite una transición tímbrica que refuerza el sentido de evolución y crecimiento. La sección cumple una función introductoria clara: establecer el carácter heroico y anticipar el motivo principal que será desarrollado en las secciones posteriores.

Sección A – Exposición (c. 9-33)

En esta sección se presenta con mayor claridad el motivo principal de la obra, basado en un patrón de corcheas repetitivas, acentuadas y desplazadas, lo que genera un efecto rítmico enérgico pero controlado. El carácter es marcadamente lírico, aunque se mantiene el impulso rítmico establecido en la introducción. Entre los compases 17 al 19 aparecen figuras en tresillos que funcionan como un impulso melódico, aportando variedad a la textura, mientras que el uso de frases rítmicas descendentes refuerza la sensación de dirección. Esta sección exige del intérprete una articulación clara y precisión en el control dinámico, ya que las acentuaciones son esenciales para dar forma al motivo.

A partir del compás 25, este mismo material comienza a transformarse progresivamente, dando lugar a un cambio de carácter sin romper la continuidad de la sección. La indicación de *subito piano* introduce un ambiente más introspectivo, mientras que el uso de valores rítmicos más largos, como negras con puntillo y blancas ligadas con corcheas, genera una mayor sensación de espacio y pausa. Esta evolución del discurso mantiene la unidad formal de la sección, pero prepara el terreno para el desarrollo posterior. En el compás 32, la indicación “*wait until synth lead-in is done*” evidencia la integración de la electrónica en la forma musical, permitiendo que el sonido electrónico establezca una nueva atmósfera que será retomada en la sección siguiente.

Sección B - Desarrollo (c. 34–127)

En esta sección se retoma el impulso rítmico con una textura más activa y densa, intensificando el desarrollo del motivo principal mediante patrones reiterativos y acentuaciones variables. Entre los compases 34 y 41 se destacan agrupaciones rítmicas que interrumpen la regularidad métrica aparente, generando una sensación de inestabilidad y mayor dinamismo. La

repetición constante, la alternancia de figuras regulares e irregulares, así como los cambios de afinación, contribuyen a una atmósfera de creciente tensión. Esta escritura exige del intérprete un control preciso, claridad en la articulación y resistencia técnica, consolidando esta sección como el núcleo del desarrollo temático, donde el motivo inicial se transforma progresivamente. La integración con la base electrónica refuerza además la dimensión narrativa y sonora de la obra.

Dentro de este proceso, entre los compases 56 y 68 se alcanza el clímax técnico y expresivo. Aquí se produce una notable densificación rítmica, intensificada por el uso de tresillos y acentos cruzados, lo que genera un entramado de gran complejidad. El crescendo continuo y la acumulación de tensiones convierten este momento en el punto de máxima expansión energética de la obra, funcionando como el mayor conflicto dentro de su narrativa implícita.

Tras este punto culminante, la obra experimenta un giro hacia un carácter más introspectivo. A partir del compás 69, con la indicación de uso de baquetas suaves, el timbre se transforma en un sonido más cálido y redondo, mientras el discurso se ralentiza mediante el uso de valores rítmicos largos, generando una atmósfera de contemplación. Este contraste no rompe la continuidad del desarrollo, sino que representa una fase de distensión y reflexión que equilibra la tensión previamente acumulada.

Posteriormente, entre los compases 109 y 127, la energía se reactiva progresivamente a través de patrones rítmicos repetitivos en corcheas y semicorcheas con acentuaciones alternantes y articulaciones breves. Se incorporan grupos irregulares y un fraseo en crecimiento constante, lo que intensifica nuevamente la tensión. Hacia los compases 124 a 127, la textura se simplifica momentáneamente mediante acentos reiterados que funcionan como una “llamada” rítmica,

preparando de manera efectiva el retorno del material temático principal en la sección siguiente. De este modo, toda la sección cumple una función estructural continua, no solo como desarrollo técnico, sino como una progresión narrativa que conduce hacia la reafirmación final del discurso musical.

Sección A' – Reexposición del tema (c. 133–156)

En esta sección regresa el motivo principal con mayor intensidad. El cambio a baquetas duras (*hard mallets*) aporta una mayor proyección sonora, reforzando el carácter afirmativo y heroico. El material temático del inicio se reexpone en una versión más densa, con figuras rítmicas ampliadas y un rango dinámico más amplio. Desde el compás 137, las frases toman un carácter lírico pero poderoso.

Resolución y Coda (c. 157–167)

Esta sección actúa como síntesis del contenido rítmico y expresivo de toda la obra. El motivo inicial retorna transformado, y la claridad estructural del cierre brinda una resolución satisfactoria al discurso musical. Narrativamente, simboliza el regreso del héroe al punto de partida, no como el mismo individuo, sino enriquecido por su travesía.

Se indica nuevamente “*wait until synth lead-in is done*” (esperar hasta que el sintetizador termine), lo cual refuerza el rol estructural de la electrónica como guía temporal. Este silencio relativo otorga peso al retorno de la parte acústica, preparando el espacio sonoro para un cierre enfático. La música retoma el motivo rítmico principal de la obra, basado en corcheas acentuadas, pero ahora con un carácter más sólido y maduro, como si el héroe completara su viaje y regresara transformado.

Tabla 2: Estructura musical de Hero's Journey

Sección	Compases	Etapas Narrativa	Carácter y Tempo	Recursos Rítmicos y Técnicos
Introducción	1 – 8	El llamado a la aventura	Tenso / Acumulativo	Corcheas acentuadas. Ataque en el centro del parche (sonido oscuro) hacia zona habitual.
Sección A (Exposición)	9 – 33	Partida del Héroe	Lírico / Enérgico	Precisión en articulación y control dinámico. <i>Subito piano</i> en c. 25.
Sección B (Desarrollo)	34 – 127	Las Pruebas	Activo / Denso	Uso de patrones reiterativos, acentos cruzados y tresillos. Alternancia de figuras regulares e irregulares con densificación rítmica en el clímax (c. 56-68).
Sección A' (Reexposición)	133 – 156	El Regreso Heroico	Afirmativo / Poderoso	Cambio a baquetas duras (hard mallets). Versión densa del tema principal.
Coda / Resolución	157 – 167	El Maestro de dos mundos	Sólido / Maduro	Retorno del motivo inicial. Segunda pausa para el sintetizador.

Embers Above (Marimba y Piano)

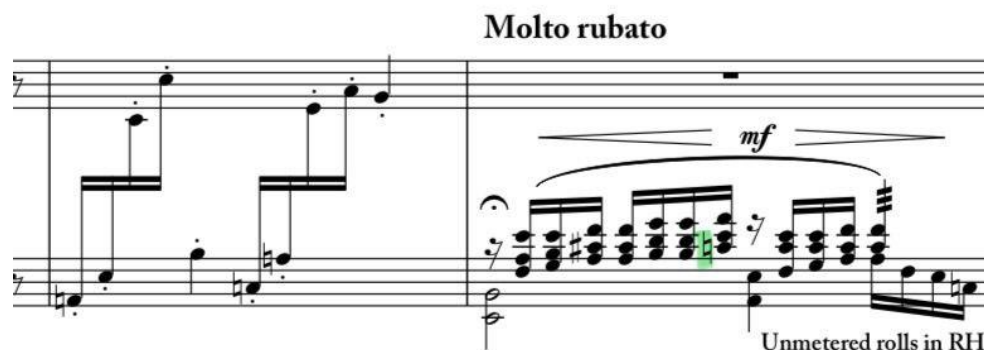
Embers Above (2022), compuesta por Arnor Chu, es un dúo para marimba de cinco octavas y piano, escrito en forma de Lied (A–B–A). En esta estructura tripartita, el compositor organiza el material temático a través de la exposición de una primera idea, un contraste central y un retorno variado del tema inicial. La pieza presenta a ambos instrumentos como protagonistas equivalentes, destacándose por su equilibrio entre melodía, acompañamiento y diálogo instrumental, ya que los roles entre marimba y piano se alternan constantemente, fluyendo de la línea melódica principal hacia el acompañamiento y viceversa.

Sección A (exposición)

Embers Above está escrita en la tonalidad de Mi mayor y utiliza una métrica de 4/4. La pieza inicia con un tempo *Adagio, poco rubato*, creando una atmósfera introspectiva que resalta la expresividad y el control del sonido. En los primeros compases (1–7), el piano introduce el tema principal de la obra, interpretando la melodía en la mano derecha y la armonía en la izquierda, mientras utiliza el pedal para prolongar las resonancias. Este inicio se caracteriza por un pequeño retardo en el primer tiempo y una clara marcación armónica en el segundo. El tema reaparece de forma variada a lo largo de la pieza, funcionando como elemento unificador del discurso musical.

A partir del compás 8, la marimba entra *pianissimo*, aportando una base armónica que complementa al piano, el cual continúa desarrollando la melodía principal. En esta sección, la textura se construye mediante movimientos arpegiados de corcheas y semicorcheas, acompañados de matices dinámicos en *crescendo* y *decrescendo*. Hacia el compás 14, la frase concluye con una cadencia plagal, enlazándose por elisión cadencial con el primer tiempo del compás 15, lo que genera una transición fluida hacia la siguiente sección.

Figura 21: c. 14-15



En los compases 15 al 18, la obra presenta un cambio expresivo señalado por la indicación *Molto rubato*, la cual otorga mayor libertad rítmica y flexibilidad al discurso musical. En esta sección, el piano asume un papel secundario mediante acordes amplios y resonantes que refuerzan la atmósfera introspectiva de la pieza. Por su parte, la marimba adquiere protagonismo al realizar tríadas ascendentes por grado conjunto, desplazándose del primer al cuarto grado y empleando *rolls* no medidos (*unmetered rolls*) en la mano derecha. Este recurso contribuye a la creación de un ambiente suspendido, de carácter contemplativo y expresivo.

El compositor introduce breves desviaciones modales mediante notas ajenas a la escala como do natural y re natural que generan color y tensión controlada. Estos recursos enriquecen la sonoridad y refuerzan la estética contemporánea de la obra. La sección funciona como una transición expresiva que prepara el cambio hacia el *con moto*, donde el movimiento rítmico se intensificará y la textura se volverá más activa.

En los compases 19 al 24, señalados con la indicación *con moto*, el pulso se vuelve más constante y definido, generando una sensación de movimiento progresivo tras la libertad expresiva de la sección anterior. La marimba asume aquí un papel más activo, desarrollando aún

más el motivo principal mediante patrones de tresillos de semicorcheas y fusas que aportan fluidez y continuidad, mientras el piano alterna entre arpeggios y fragmentos melódicos que complementan la línea de la marimba.

El diálogo entre ambos instrumentos en esta sección evidencia el enfoque contrapuntístico y textural del compositor, quien no se apoya en progresiones armónicas tradicionales, sino en la interacción entre líneas melódicas y resonancias superpuestas dentro de la tonalidad de Mi mayor. La marimba impulsa el movimiento mientras el piano actúa como soporte tímbrico y armónico, manteniendo el equilibrio expresivo característico de la obra.

En el compás 24, el compositor introduce un la sostenido (A#) al final de la frase, generando una tensión cromática dentro de la tonalidad de Mi mayor. Este A#, ajeno a la escala diatónica, funciona como sensible secundaria del quinto grado (Si mayor), sugiriendo momentáneamente una atracción hacia dicha función. Sin embargo, esta tensión no se resuelve de manera tradicional, ya que el compositor interrumpe la resolución esperada para enlazar directamente con el nuevo tema en el sexto grado (Do# menor).

Este recurso puede interpretarse como una cadencia evitada o elidida, en la que la expectativa armónica se desvía intencionalmente hacia un nuevo ámbito expresivo. El la sostenido actúa, como una nota de transición, marcando el final de la primera idea temática y anticipando la presentación del segundo tema.

Figura 22: c. 24



En los compases 25 al 28, la obra mantiene la indicación *Con moto*, conservando un flujo rítmico constante. En los compases 25 y 26, la marimba introduce el segundo tema, el cual se intercala posteriormente entre ambos instrumentos. A partir de este motivo, el compositor desarrolla variaciones temáticas que exploran su transformación rítmica y melódica en las frases siguientes.

Desde el punto de vista armónico, se mantiene el centro tonal en Mi mayor. La marimba conserva su papel principal, presentando la melodía mediante figuraciones repetitivas en valores cortos que refuerzan la sensación de continuidad y estabilidad rítmica. Por su parte, el piano adopta un rol secundario, ejecutando acordes ascendentes por grado conjunto que posteriormente se transforman en pasajes arpegiados, aportando ligereza y dinamismo. Este tratamiento rítmico y armónico otorga a la sección un carácter más vivo y alegre, propio del nuevo tema.

Cabe destacar que en el compás 28 reaparece el (A#) con función de sensible secundaria, utilizado para generar tensión armónica y preparar la entrada del piano, que asume el rol principal al interpretar la melodía temática.

Del compás 29 al 35 se desarrolla plenamente el segundo tema, caracterizado por una mayor vitalidad rítmica y un aumento gradual de la intensidad expresiva. Aunque se conserva la indicación *con moto*, el discurso adquiere un impulso más decidido, marcando un contraste con la atmósfera contemplativa anterior. En los primeros compases de esta sección, el piano asume el rol principal, presentando la melodía del nuevo tema con un carácter claro y *cantábile*, mientras la marimba cumple una función de acompañamiento mediante figuras repetitivas y arpegiadas que refuerzan la sensación de movimiento continuo.

Este pasaje evidencia el principio de alternancia temática entre ambos instrumentos, rasgo que caracteriza gran parte de la obra, ya que en esta sección la melodía principal se va turnando cada dos compases entre la marimba y el piano, manteniendo un diálogo equilibrado y fluido. La tensión alcanza su punto máximo en el compás 35, donde ambos instrumentos convergen en un clímax controlado, marcado por un *ritardando* que anuncia la transición hacia el *meno mosso*.

Este fragmento representa el pico expresivo del segundo tema, en el que la interacción entre ritmo, melodía y color armónico reafirma el carácter discursivo de la obra y consolida el contraste formal respecto a la primera sección.

Sección B (Desarrollo)

La sección B, que da inicio en el compás 48, introduce un carácter libre y expresivo, señalado por la indicación *ad libitum, molto rubato*. En este punto, el compositor presenta una

cadenza,⁹ otorgando al intérprete plena libertad rítmica y expresiva. Este cambio refleja la intención de liberar el pulso y la estructura métrica, permitiendo una interpretación más personal e introspectiva. La escritura se caracteriza por el uso de *rolls* no medidos y una textura abierta, que generan una sensación de suspensión sonora y contemplación, funcionando como un momento de transición que marca el cierre expresivo de la primera gran sección de la obra.

Estos compases funcionan como un epílogo transitorio que simboliza la disolución del impulso temático anterior. El uso del *molto rubato* y del *ad libitum* no solo relaja la estructura métrica, sino que también invita a una interpretación introspectiva, marcando el cierre de la primera gran sección de la obra con un clima de serenidad y reflexión.

En los compases 50 al 57 se introduce una nueva sección marcada *Adagio (poco rubato)*, caracterizada por un clima introspectivo y suspendido que se establece firmemente en la tonalidad de Do menor. La textura se organiza en dos planos claramente definidos: por un lado, la marimba desempeña un papel armónico-colorístico mediante un acompañamiento continuo de corcheas arpegiadas en registro medio-grave, ejecutadas con una dinámica suave (*ppp*), lo que genera una base resonante y estable que sostiene el carácter meditativo de la sección; por otro lado, el piano asume el rol melódico principal desde su entrada, articulando líneas sutiles y expresivas, utilizando principalmente movimiento conjunto y pequeños motivos descendentes que refuerzan el carácter lírico.

A lo largo de estos compases, la marimba mantiene la función de soporte armónico sin cadencias definidas, reforzando el centro tonal y aportando densidad tímbrica, mientras el piano construye frases delicadas que evolucionan gradualmente hacia un leve incremento expresivo,

⁹ Cadenza: pasaje musical, generalmente solista, de carácter libre y virtuosístico.

donde se perciben intervalos ligeramente más amplios y una intención de cierre interno. La interacción entre ambos instrumentos se mantiene equilibrada: aunque la marimba presenta gran densidad sonora, el piano conserva su protagonismo melódico gracias al contraste dinámico y a su fraseo flexible.

En la frase siguiente se aprecia una continuidad clara del ambiente lírico establecido previamente, aunque con un incremento gradual en la actividad rítmica y en la densidad textural, especialmente en el piano, que adopta la función de soporte armónico, pero cuya textura empieza a diversificarse ligeramente, aportando mayor movilidad y reforzando la sensación de avance que comienza a construirse en este pasaje.

Desde el compás 58, la marimba retoma su papel melódico principal, ejecutando uno de los temas principales de la pieza. Se observa una alternancia entre grupos de corcheas y pequeñas células repetitivas, lo que genera un discurso melódico más activo. La dinámica se mantiene *p*, pero la energía interna de la línea aumenta, proyectando una sensación de sutil impulso hacia adelante. En contraste, el piano continúa con su acompañamiento en registro medio, sosteniendo la base tonal y manteniendo el color armónico con acordes distribuidos de manera arpegiada; su función sigue siendo secundaria, aunque indispensable para mantener la estabilidad de la tonalidad y el carácter introspectivo.

En los compases 66 al 69 se aprecia un cambio evidente en la actividad rítmica y en la densidad textural, marcando una transición hacia un pasaje más dinámico y con mayor impulso interno. Aunque la tonalidad continúa centrada en Do menor, el comportamiento melódico y el tratamiento rítmico sugieren una intensificación que prepara el material subsecuente.

Desde el compás 66, la marimba adquiere un papel secundario, pero ahora interpreta motivos de mayor movilidad, con agrupaciones de seisillos y patrones insistentes que incrementan la energía del discurso musical. Esta figuración, mucho más activa, establece un carácter casi *con moto*, aun sin indicación explícita, debido al constante flujo rítmico que impulsa la frase. La dinámica *pp* permite proyectar claridad en la articulación sin perder el color suave característico del *Adagio*. El piano, por su parte, adquiere la melodía principal.

Estos compases muestran un aumento en la tensión interna del fraseo, especialmente por la alternancia entre figuras ascendentes y pequeños descensos de resolución momentánea. El piano toma una posición claramente protagonista, ejecutando la melodía principal, mientras la marimba mantiene un papel secundario y estabilizador con los seisillos, brindando dinamismo.

En los compases 70 al 75 se desarrolla uno de los pasajes de mayor intensidad rítmica y densidad textural dentro del *Adagio*, actuando como un clímax interno que contrasta con la suavidad lírica de los compases anteriores. Este segmento continúa asentado en la tonalidad de Do menor, pero la actividad rítmica de la marimba y el incremento progresivo en la dinámica generan una sensación de impulso acumulado que prepara un cambio formal posterior.

Desde el compás 70, la marimba adquiere un papel claramente protagónico mediante una figuración constante de tresillos de corchea, articulados en *mf*, lo que intensifica la proyección sonora y aporta un carácter más decidido. La línea melódica se presenta con movimientos ascendentes que amplían el registro y refuerzan la direccionalidad del discurso. El piano, por su parte, mantiene un rol secundario, articulando acordes arpegiados con figuras de seisillos de carácter estable que funcionan como un anclaje armónico y rítmico, permitiendo que la marimba destaque de manera clara sobre la textura general.

La marimba continúa con el patrón de tresillos, para luego ejecutar una variación de uno de los temas principales de la obra, con movimientos descendentes y ascendentes. Aparecen pequeños saltos combinados con movimiento conjunto, lo que otorga variedad al diseño melódico y añade tensión expresiva. El piano sostiene un acompañamiento que, aunque permanece en dinámica suave, incrementa levemente su presencia armónica mediante acordes reiterados que refuerzan la estabilidad de la tonalidad menor y añaden densidad sin competir con la línea principal.

Desde el compás 74 se presenta un punto de mayor energía acumulada: la marimba mantiene su flujo rítmico ininterrumpido, sosteniendo un *ostinato* de octava justa en la mano derecha, mientras la mano izquierda desarrolla una variación de la melodía principal. El piano se mantiene firme en su función de soporte arpegiado, reforzando armónicamente la insistencia rítmica de la marimba y aportando una base sólida que sostiene el carácter intensificado del pasaje.

Los compases 76 al 81 conforman un bloque de transición de gran importancia dentro de la obra, pues marcan el punto donde la energía rítmica de los compases previos comienza a transformarse hacia un gesto más flexible y expresivamente libre, preparando el material que sigue más adelante. Aunque el centro tonal continúa en Do menor, el foco de este pasaje está menos en el desarrollo armónico y más en la evolución del gesto rítmico, la dinámica y la interacción entre ambos instrumentos.

Desde el compás 76, la marimba mantiene un patrón característico de semicorcheas ejecutadas con un impulso constante que da continuidad a la energía previamente establecida. El diseño melódico combina nuevamente movimiento conjunto con pequeños saltos, reforzando una línea que busca expandirse hacia el registro medio-agudo. Se conserva la dinámica *forte*, lo

cual otorga un carácter decidido y brillante al instrumento, destacándolo claramente por encima del plano armónico del piano. Este último mantiene un acompañamiento estable, articulando acordes que funcionan como base y delimitan la armonía sin interrumpir el flujo rítmico de la marimba.

La marimba continúa su discurso rítmico ininterrumpido, regresando al *ostinato* en la mano derecha, mientras la mano izquierda desarrolla el tema principal de la obra como pequeña recapitulación, antes de entrar a los compases de transición. El piano mantiene su rol de acompañamiento mediante acordes arpegiados que refuerzan el peso armónico y equilibran la textura sin competir con la línea solista.

En los compases 80 y 81 se alcanza el clímax estructural de la transición, momento en el que la tensión acumulada llega a su punto máximo antes de dar paso a un episodio más calmado. En este pasaje, la marimba abandona momentáneamente su figuración continua en tresillos y adopta un motivo de corcheas ascendentes por grado conjunto, reforzado por un regulador dinámico que guía una trayectoria expresiva que luego desciende nuevamente, generando una curva tensional claramente perceptible. Este diseño, junto con el *ritardando* indicado en la partitura, produce una sensación de suspensión y expansión temporal que intensifica el dramatismo del gesto antes de su resolución.

De manera paralela, el piano, aunque mantiene su rol secundario, contribuye decisivamente a la construcción de esta tensión. Su textura abandona los arpegios de semicorcheas característicos de los compases previos y adopta un patrón más denso, integrado por figuras atresilladas y seisillos, los cuales incrementan la energía rítmica y aportan una textura más efusiva. Asimismo, el piano participa en la progresión ascendente por grado conjunto, reforzando el impulso musical y acentuando el carácter del pasaje.

Codetta y transición hacia la reexposición

En los compases 82 al 87, la obra desarrolla una disminución rítmica y tímbrica en comparación con la sección anterior, reafirmando el papel estructural de transición. La marimba mantiene su función melódica principal mediante líneas en registro medio-agudo, articuladas con claridad y apoyadas en movimiento conjunto ascendente, lo que otorga direccionalidad al fraseo dentro de una dinámica inicial suave. Paralelamente, el piano realiza un acompañamiento estable basado en arpeggios regulares; sin embargo, a partir del compás 84, transforma drásticamente su textura mediante figuras de seisillos y agrupaciones irregulares que incluyen acentos y ligaduras prolongadas, creando una línea ondulante y enérgica que progresivamente gana protagonismo.

Este cambio textural se ve reforzado por una intensificación dinámica del *pp* al *ff*, que expande la masa sonora y establece un diálogo más equilibrado con la marimba, aun cuando esta conserva la conducción melódica del pasaje. Además, esta acumulación rítmica y dinámica cumple la función de preparar la inminente modulación, generando la tensión necesaria para el tránsito desde la tonalidad menor hacia Mi mayor, la cual se confirma en los compases posteriores.

En los compases 86 y 87, la marimba articula amplios acordes en Mi mayor y La mayor, superpuestos al patrón arpegiado del piano, lo que produce un punto de densidad armónica máxima y constituye el eje sonoro del clímax interno. Este gesto armónico no solo intensifica la sonoridad del pasaje, sino que también confirma una modulación directa hacia Mi mayor, estableciendo con claridad el nuevo centro tonal mediante la aparición inmediata y contundente de sus acordes fundamentales.

Los compases 88 al 94 cumplen la función de *codetta*, realizando una breve recapitulación del tema principal para cerrar la sección y preparar la transición hacia la reexposición. Desde el compás 88, la marimba ejecuta la melodía principal en la mano derecha, mientras la mano izquierda realiza permutaciones indefinidas. Por su parte, el piano acompaña con acordes arpegiados en registro medio-grave que refuerzan la estabilidad armónica.

En el compás 90, el piano modifica su figuración hacia tresillos de semicorcheas, intensificando el movimiento interno. En el compás 92 aparece un *ritardando* que marca el inicio del proceso de relajación expresiva. La marimba continúa su línea descendente en *mp*, que inmediatamente se conduce hacia un *p* y luego hacia un *ppp*, creando una curva dinámica decreciente que suaviza el discurso. Mientras tanto, el piano mantiene el patrón de seisillos, pero con una articulación más ligera y controlada, contribuyendo a disminuir progresivamente la tensión acumulada sin perder el sentido de movimiento.

Finalmente, en los compases 93 y 94 se configura el cierre de la *codetta* o de este período de transición, preparando el ingreso a la reexposición. Desde el compás 92 se establece un *ritardando* que acentúa la percepción de cierre cadencial. En el compás 93, este proceso se intensifica mediante una reducción dinámica y un gesto melódico conclusivo; en el compás 94 se articula una breve célula de enlace que funciona como transición elidida: armónicamente, se proyecta desde un cuarto grado hacia la llegada al primer grado en el compás 95, donde emerge claramente el acorde de Mi mayor, marcando de manera inmediata el inicio de la reexposición. Este procedimiento de elisión cadencial permite que la reentrada temática se produzca con fluidez y continuidad natural.

Sección A' (Reexposición)

La reexposición, que se extiende desde los compases 95 hasta 110, retoma los materiales presentados en la exposición, restituyendo el equilibrio formal de la obra. En esta sección, el piano recupera su rol secundario, articulando acordes amplios y resonantes que sostienen la armonía y refuerzan la atmósfera introspectiva del pasaje.

Paralelamente, la marimba vuelve a asumir el protagonismo melódico, desplegando tríadas ascendentes que se desplazan desde el primer hasta el cuarto grado, empleando *ollis* no medidos en la mano derecha, recurso que genera un efecto sonoro suspendido, contemplativo y altamente expresivo.

Este clima se mantiene hasta el compás 99, donde aparece la indicación *meno mosso*, marcando un cambio en la direccionalidad expresiva del discurso. A partir de este punto, la marimba expone la melodía principal de la obra en octavas, otorgándole un carácter más amplio y definido, mientras el piano conserva su función acompañante mediante arpeggios ascendentes y descendentes, ligados y fluidos.

La textura evoluciona hacia la *coda*, que se introduce en el compás 105, funcionando como el cierre estructural de la pieza. En este tramo final, ambos instrumentos intensifican progresivamente su direccionalidad: la marimba y el piano articulan acordes ascendentes por grado conjunto, generando un impulso conclusivo que culmina en el compás 110 con la llegada al primer grado en Mi mayor, estableciendo de manera firme y luminosa el punto final de la obra.

Así, la reexposición y la *coda* integran los elementos temáticos iniciales en un proceso conclusivo coherente, equilibrado y expresivamente unificado.

Tabla 3: Estructura musical de Embers Above

Sección	Compases	Función Formal	Tonalidad	Tempo / Carácter
Sección A (Exposición)	1 – 14	Introducción del Tema	Mi mayor	Adagio, poco rubato
Transición I	15 – 18	Transición expresiva	Mi mayor (con desviaciones modales)	Molto rubato
Desarrollo Temático A	19 – 24	Incremento de movimiento	Mi mayor	Con moto
Segundo Tema	25 – 35	Contraste interno	Mi mayor	Con moto
Cierre de Sección A	36 – 47	Relajación y Codetta	Mi mayor	Meno mosso
Sección B (Desarrollo)	48 – 49	Cadenza / Transición	Libre	Ad libitum, molto rubato
Bloque Central B	50 – 75	Contraste Meditativo	Do menor	Adagio (poco rubato)
Transición II	76 – 87	Clímax y Modulación	Do menor → Mi mayor	Evolución del gesto
Codetta de B	88 – 94	Preparación Reexposición	Mi mayor	Ritardando (c. 92)
Sección A' (Reexposición)	95 – 104	Restitución formal	Mi mayor	Adagio / Meno mosso
Coda Final	105 – 110	Cierre estructural	Mi mayor	Impulso conclusivo

Encantada (solo de vibráfono)

La pieza *Encantada*, escrita por el Dr. Nathan Daughtrey en 2010, es una obra solista para vibráfono que destaca por su lenguaje lírico y su exploración de la resonancia idiomática del instrumento. Desde una perspectiva formal, la obra se organiza bajo una macroestructura ternaria del tipo A–B–A' con intro, complementada por una coda final. Esta estructura permite un desarrollo temático que viaja desde la introspección atmosférica hasta un centro de mayor densidad rítmica y dramática, regresando finalmente a la calma del material inicial.

En el plano tonal, la composición se fundamenta en la tonalidad de La menor (Am). Sin embargo, Daughtrey no se limita a un uso funcional tradicional; en su lugar, emplea la escala menor armónica y recursos de mixtura modal para generar el carácter exótico y místico que sugiere el título. El uso prominente del pedal de resonancia y la indicación de tiempo *rubato* son herramientas esenciales que permiten que la armonía de La menor se despliegue de forma expansiva, creando capas sonoras donde las tensiones y resoluciones se desdibujan sutilmente.

Introducción (c.1-4)

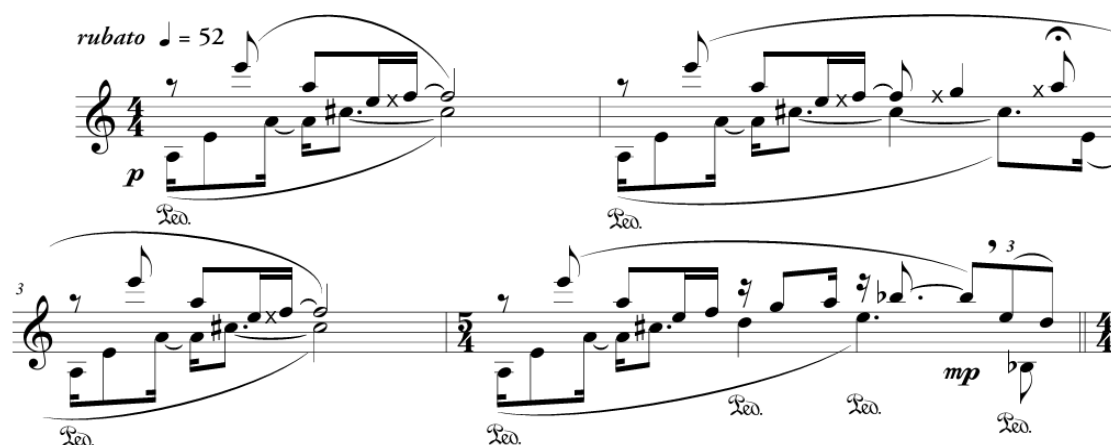
Los primeros cuatro compases de *Encantada* funcionan como un *exordio*¹⁰ o introducción atmosférica, donde Nathan Daughtrey establece las bases motivicas y el color tímbrico que predominará en la obra. En este bloque, el compositor presenta una textura de arpeggios ascendentes en tiempo *rubato*, utilizando el pedal de resonancia para crear una masa sonora envolvente que sirve de soporte para la posterior entrada melódica.

Aunque el centro tonal es La menor, la presencia constante del Do sostenido en los arpeggios ascendentes funciona como un intercambio modal con la tónica mayor (La mayor). Este recurso

introduce un “brillo” inesperado dentro de la sonoridad menor, creando una ambigüedad tonal que es clave para la estética de la pieza.

¹⁰ Exordio: sección inicial de una obra en la que se presenta el material principal y se establece el carácter general.

Figura 23: c. 1- 4



Sección A exposición (c. 5 - 14)

La Sección A de la obra, que se extiende desde el compás 5 hasta el 14, representa la consolidación del núcleo temático y melódico de la composición. En este bloque, Nathan Daughtrey mantiene la tonalidad de La menor como eje referencial, aunque introduce una notable inestabilidad armónica mediante el uso de cromatismos incidentales que desdibujan la claridad del modo original.

A partir del compás 7, se observa una fluctuación hacia sonoridades más oscuras, con la aparición de alteraciones como el Mi bemol (Eb) y el Si bemol (Bb), lo que sugiere una exploración momentánea de colores propios del modo frigio, aunque sin llegar a consolidar una modulación definitiva hacia otra tonalidad vecina. Este proceso de “tonalidad errante” es reforzado por una textura que se vuelve más densa rítmicamente, empleando grupos irregulares de tresillos que otorgan a la melodía un carácter sinuoso y una mayor independencia frente al acompañamiento arpegiado.

Desde el punto de vista técnico e interpretativo, el manejo de los matices y la articulación desempeña un rol crítico en la narrativa de este pasaje. La sección inicia en un matiz *mezzo*

piano (mp), permitiendo un crecimiento orgánico que fluctúa según el contorno melódico, para luego descender hacia un *piano* (p) en el compás 11, lo que genera una atmósfera de introspección antes del cierre de la sección.

Un aspecto fundamental en este bloque es la incorporación de la técnica de *mallet dampen*¹¹ (amortiguación con baqueta) a partir del compás 9, un recurso que el compositor utiliza deliberadamente para controlar la resonancia del vibráfono y evitar la saturación armónica producida por las notas accidentales.

Finalmente, la sección concluye en el compás 14 con una preparación que marca un punto de transición, donde la calma de la exposición melódica se prepara para el drástico contraste dinámico y rítmico que definirá el desarrollo posterior de la pieza.

Transición (c. 15-16)

Los compases 15 y 16 constituyen una unidad de transición agógica y armónica fundamental, cuya función principal es desarticular la sonoridad de la Sección A para preparar la Sección B.

En este breve pasaje, Nathan Daughtrey emplea un *ritardando* progresivo y una reducción en la densidad rítmica, lo que genera una sensación de suspensión temporal. Armónicamente, el compositor utiliza este espacio para transitar desde la ambigüedad de La menor hacia un nuevo centro tonal, valiéndose de una conducción de voces que enfatiza intervalos de cuarta y quinta para limpiar el espectro sonoro antes del cambio de carácter.

¹¹ Mallet dampen: técnica de percusión en la que el intérprete utiliza la baqueta para detener o amortiguar la vibración del parche inmediatamente después de producir el sonido.

Rítmicamente, esta transición destaca por el uso de figuras compuestas como el seisillo de semicorchea y el tresillo, los cuales se intercalan con grupos de cuartinas para crear una fluctuación en la subdivisión del pulso. Estas figuras no solo aportan una textura más fluida, sino que funcionan como un recurso de desestabilización rítmica que rompe la cuadratura previa, sugiriendo un movimiento hacia adelante a pesar del *ritardando* indicado.

Desde la perspectiva técnica, el compás 15 introduce la indicación de *half pedal*¹² (medio pedal), un recurso técnico preciso que permite reducir la resonancia acumulada sin silenciar por completo el instrumento, garantizando así una transición diáfana hacia el nuevo plano sonoro.

El compás 16 cierra este proceso de transición con un reposo relativo que funciona como una anacrusa estructural, dejando el discurso musical en un estado de expectativa que se resuelve inmediatamente con la entrada de la nueva sección en el compás 17.

¹² Half pedal: técnica en la que el pedal del timbal se mantiene parcialmente presionado, produciendo una afinación no completamente definida o en transición, utilizada con fines expresivos y de color sonoro.

Figura 24: c. 15-16

15 *mp* half pedal *Leo.* 3 3 5 6 *Leo.* *Leo.* *Leo.* 6 *Leo.*

16 *rit.* 6 6 6 6 6 6 6 6 *Leo.* *Leo.* *Leo.* *Leo.* *Leo.* *Leo.* *Leo.* *Leo.*

a little slower | - 48

Sección B desarrollo (c. 17 -27)

La Sección B, que comprende del compás 17 al 27, constituye el núcleo de desarrollo de *Encantada*. Este bloque se distingue por un cambio drástico en la atmósfera musical, marcado por la indicación de tempo *a little slower* (poco más lento) y una transición hacia una textura significativamente más densa y vigorosa.

Rítmicamente, la sección está dominada por el uso persistente de seisillos de semicorchea, los cuales generan una sensación de flujo constante que contrasta con el lirismo de la Sección A.

Armónicamente, la obra experimenta una transición tonal hacia la región de Mi bemol. Este movimiento, a distancia de tritono respecto a la tónica original (La menor), es un recurso compositivo que maximiza la tensión estructural. En lugar de una progresión funcional tradicional, Daughtrey establece un plano modal estático pero cromáticamente rico.

La mano izquierda ejecuta notas pedal en el registro grave que anclan la sonoridad, mientras que la mano derecha despliega arpeggios y motivos en seisillos que exploran tensiones extendidas, otorgando a esta sección un color oscuro y resonante, característico de las láminas graves del vibráfono.

En cuanto a dinámica, la sección se mueve principalmente en un plano de *mezzo forte* (mf) y *forte* (f), lo que requiere una proyección sonora más agresiva. Sin embargo, el compositor introduce fluctuaciones sutiles mediante el uso del pedal.

Hacia el final de la sección, específicamente en los compases 26 y 27, se observa un proceso de disolución rítmica y armónica. El uso del *ritardando* y la simplificación de las figuras (pasando de seisillos a tresillos y negras) actúa como una preparación para el cierre de este desarrollo. Este pasaje funciona como una sección de transición, donde la energía acumulada se disipa para dar paso a una pequeña transición.

Transición (c. 28-31)

Los compases 28 al 31 funcionan como una sección de transición estructural diseñada para conducir el discurso musical desde la densidad de la Sección B hacia la reexposición temática (Sección A').

En este bloque, Nathan Daughtrey emplea un recurso de distensión agógica marcado por la indicación *delicately* (delicadamente) y un nuevo cambio de tempo, lo que señala el abandono de la rigidez de los seisillos en favor de una textura más etérea y fragmentada.

Desde la perspectiva armónica, este pasaje se caracteriza por una disolución de la región de Mi bemol. El compositor utiliza un lenguaje de sonoridades suspendidas y arpeggios más lentos que funcionan como un “claro” sonoro, limpiando las tensiones acumuladas en el

desarrollo. Esta inestabilidad armónica controlada prepara el oído para el retorno a la tónica de La menor, permitiendo que la transición sea fluida y no abrupta.

Figura 25: c. 28-31

28 *delicately* ♩ = 48

pp

slight accel.

30

rit.

mp

32 *Tempo I* ♩ = 52

mallet dampen

Sección A' reexposición (32- hasta la coda)

La reexposición o recapitulación de la obra comienza en el compás 32, funcionando como el cierre simétrico de la macroforma. Tras la transición etérea de los compases previos, este bloque tiene la función de reafirmar la identidad temática de la pieza y devolver al oyente a la estabilidad de la tónica original.

Desde el compás 32 al 35, el compositor utiliza una textura simplificada que actúa como un imán tonal hacia La menor. Este pasaje es una preparación necesaria para el salto estructural indicado hacia el signo. Al retornar al compás 5, el intérprete y el oyente experimentan el material ya conocido, pero bajo una nueva luz: la melancolía inicial ahora se percibe como una resolución tras el conflicto dramático del desarrollo en la Sección B.

En este punto, la pieza recupera su carácter *rubato* y su flujo melódico sinuoso, reafirmando el uso de la escala menor armónica y los matices suaves (mp y p).

La recapitulación no es literal hasta el final, sino que cumple una función conectiva. Al llegar al compás 11, el discurso musical se interrumpe de manera calculada para ejecutar el salto a la coda, procedimiento típico de la forma sonata y de las estructuras ternarias clásicas.

En términos de interpretación, esta reexposición requiere una madurez mayor que la primera vez, ya que debe cargar con el peso emocional de lo ocurrido en la Sección B, manteniendo la claridad técnica a través del *mallet dampen* y un control exquisito de la resonancia hasta el momento del salto definitivo a la coda.

Coda (c. 36-46 final)

La coda, que se extiende desde el compás 36 hasta el 46, representa el proceso de extinción sonora de la obra. Musicalmente, esta sección funciona como un epílogo que desarticula los elementos presentados anteriormente para lograr un reposo absoluto.

Armónicamente, la coda se asienta definitivamente en la tónica de La menor, pero lo hace de una forma estática. Ya no hay modulaciones ni tensiones; en su lugar, el compositor emplea acordes de tónica abiertos y notas pedal que refuerzan la sensación de llegada y resolución. La armonía aquí no busca avanzar, sino resonar y desvanecerse en el centro tonal original.

Melódicamente, la línea se fragmenta. Si en la sección anterior se presentaban melodías fluidas y continuas, en la coda la melodía se convierte en breves gestos o “ecos”. Estos motivos melódicos descienden progresivamente hacia el registro grave del vibráfono, lo que en psicología de la música se asocia con la finalización y la pérdida de energía. El uso del registro

grave aprovecha la mayor resonancia de las láminas del instrumento para crear un colchón sonoro final.

Desde una perspectiva rítmica, se produce un fenómeno de gran interés estructural: el compositor emplea una disminución rítmica progresiva como recurso de distensión. Al secuenciar figuras de alta densidad, como el quintillo y el seisillo, y transitar hacia el tresillo y figuras de valores más largos, Daughtrey logra generar una sensación de *ritardando* orgánico sin necesidad de una indicación de tempo explícita. Este procedimiento, basado en el paso gradual de subdivisiones pequeñas a figuras de mayor duración, produce una dilatación del tiempo musical que prepara al oyente de manera natural para el reposo final de la obra.

Musicalmente, esto representa el final del “hechizo”: es un sonido real y percusivo que rompe la atmósfera etérea. Finalmente, la obra concluye con un matiz *pianississimo* (ppp) y la indicación *long let vibrate*, permitiendo que el último acorde de La menor se extinga de forma natural hasta volverse imperceptible, fundiendo el sonido con el silencio del entorno.

Tabla 4: Estructura musical de Encantada

Sección	Compases	Función Formal	Tonalidad
Introducción	1 - 4	Exordio atmosférico	La menor con Mixtura Modal (Do#)
Sección A (Exposición)	5 - 14	Núcleo temático principal	La menor (con cromatismos incidentales)
Transición I	15 - 16	Puente modular	De La menor hacia Mi bemol
Sección B (Desarrollo)	17 - 27	Clímax y contraste	Región de Mi bemol (Eb)
Retransición	28 - 31	Disolución de tensión	Retorno gradual a La menor
Sección A' (Reexposición)	32 - 35 (+ Segno)	Recapitulación simétrica	La menor (Reafirmación)
Coda	36 - 46	Epílogo y cierre	La menor (Estática)

María Cervantes (arreglo para vibráfono y ensamble)

María Cervantes, compuesta por Noro Morales y analizada bajo la interpretación de Tito Puente, es una pieza fundamental del repertorio de la música latina y del *Latin Jazz*. Originalmente concebida para piano, esta versión traslada el protagonismo al vibráfono, manteniendo la esencia de la guaracha mediante un compás de 4/4 y una estructura regida por la clave 3-2. La obra se desarrolla sobre la tonalidad de La menor (Am), aunque integra un lenguaje armónico sofisticado con extensiones de jazz y sustituciones tritonales que enriquecen su textura.

Formalmente, la pieza se organiza en una introducción de carácter libre (*freely*), seguida de secciones cíclicas (A, B y C) que alternan la exposición del tema con espacios para la improvisación (*open solos*). Esta estructura permite un equilibrio entre el rigor técnico de la melodía escrita y la libertad interpretativa propia del género, culminando en una coda que retoma los motivos iniciales para cerrar la narrativa musical.

Introducción (c. 1-9)

La introducción de *María Cervantes* (c. 1–9) se caracteriza por un tratamiento de carácter *ad libitum* o *freely*, que posterga la entrada de la clave para establecer una atmósfera lírica y exploratoria. Tonalmente, la sección se asienta en La menor (Am), aunque presenta una sofisticada progresión armónica que incluye el uso de un acorde de B $\flat$ 13(#11) en el compás 5, el cual funciona como una sustitución tritonal de la dominante para resolver cromáticamente hacia la tónica.

Melódicamente, el vibráfono despliega frases basadas en tresillos de corchea y saltos interválicos que demandan un control preciso del pedal de resonancia para gestionar las

prolongaciones armónicas y las tensiones de los acordes extendidos. La sección culmina en el compás 9 con un calderón que genera una pausa estructural y una suspensión del discurso sonoro, funcionando como el punto de inflexión necesario para dar paso al nuevo *tempo* de guaracha y a la implementación formal de la clave 3-2.

Figura 26: c. 1-9



Sección A (c. 10-18)

En esta sección se marca el inicio formal del *tempo* bajo una estructura de clave 3-2, donde el vibráfono asume el rol protagónico de la pieza. Melódicamente, el vibráfono ejecuta una línea sincopada sobre la tonalidad de La menor (Am), caracterizada por el uso de arpeggios y notas de tensión que definen el color del acorde de Am(6/9).

Armónicamente, el vibráfono dialoga con una línea de bajo funcional en el pentagrama inferior que refuerza la progresión mediante el uso de dominantes secundarias, como el A7(b9), para conducir hacia el cuarto grado (Dm6/9). Técnicamente, esta sección exige una articulación precisa y un fraseo que se alinee con los acentos de la clave, mientras que la conducción de voces en el vibráfono se mantiene principalmente lineal, dejando los rellenos armónicos para los finales de frase.

La sección concluye en el compás 18 con un pasaje de acordes en bloque (C7 – B7 – Bb7) que funcionan como conectores cromáticos descendentes hacia la repetición de la casilla o la transición a la siguiente sección.

Sección B (c. 19-35)

Esta sección introduce un contraste armónico significativo al desplazarse hacia el relativo mayor, Do mayor (Cmaj7), mediante una progresión de ii–V–I (Dm7 – G9 – Cmaj7) que se establece entre los compases 19 y 21. En este pasaje, el lenguaje armónico se vuelve más denso, empleando extensiones de jazz como Fmaj9 y Cmaj7 que enriquecen la sonoridad del vibráfono.

Melódicamente, el instrumento ejecuta una combinación de acordes en bloque y síncopas rítmicas que mantienen la cohesión con la clave 3-2, mientras que el uso de dominantes secundarias, como el A7(b9/#5) en el compás 25, genera una tensión que prepara las resoluciones hacia los grados subdominantes.

La sección alcanza su punto de mayor complejidad técnica al final del sistema, donde una secuencia de acordes de paso (F9 – E9 – E7(b9/#5)) conduce cromáticamente hacia la tónica de La menor. El segmento culmina en el compás 35 (segunda casilla) con una anacrusa melódica que actúa como puente estructural para la reexposición temática de la sección A

Sección A (c. 36-46)

Esta sección funciona como una reexposición temática que restablece el material melódico principal sobre la clave 3-2. Si bien estructuralmente espeja la sección A inicial, su importancia analítica reside en la transición hacia el nuevo centro tonal.

A partir del compás 44, la armonía comienza a distanciarse de la estabilidad de La menor mediante el uso de una progresión cadencial más dirigida. El compás 46 actúa como un puente modulatorio, donde la doble barra y el cambio de armadura señalan el abandono de la tonalidad original.

Este pasaje funciona como una preparación de dominante secundaria que facilita la transición cromática hacia La mayor, transformando la sonoridad de la pieza hacia un color más brillante y preparando el terreno para la sección de desarrollo o solos que sigue.

Sección C (c. 47-62)

Esta sección representa el núcleo del desarrollo tonal de la obra, caracterizándose por una modulación formal hacia La mayor (A), señalada explícitamente por el cambio de armadura. Tonalmente, el vibráfono explora un color más brillante, estableciendo el nuevo centro mediante el uso de acordes de Amaj7 y A6, lo que genera un contraste directo con la sonoridad menor de las secciones precedentes.

Armónicamente, la progresión se vuelve más dinámica, empleando una secuencia de ii–V–I que incluye acordes como Bm7, C#m7 y E7, demostrando un lenguaje de jazz avanzado. Melódicamente, el instrumento ejecuta líneas más fluidas que integran las nuevas alteraciones, manteniendo siempre el rigor rítmico frente a la estructura de la clave.

La sección concluye en el compás 62, el cual funciona como un eje conector. Este compás contiene una anacrusa melódica y se apoya en la dominante E7(b9), recurso técnico que permite resolver la tensión acumulada y preparar el retorno armónico hacia la tonalidad original de La menor para la reexposición.

Sección A (c. 62-64)

El compás 62 funciona como un eje conector estructural que contiene una anacrusa melódica en el vibráfono, diseñada para resolver la tensión de la sección anterior y preparar el retorno temático. En este punto, la partitura indica la instrucción “D.S. al Coda One”, lo que dirige al intérprete de regreso al signo ubicado en el compás 36 para ejecutar la reexposición del coro o estribillo en la tonalidad original de La menor.

Tras completar esta repetición, se produce el salto formal hacia la coda, situada en el compás 63.

Este pasaje de la coda actúa como un interludio de transición hacia la sección de solos. Armónicamente, se establece sobre un acorde de Am que estabiliza la tonalidad tras el movimiento previo. El compás 65 presenta un *break* rítmico, un recurso técnico esencial en la música latina que suspende momentáneamente el flujo de la sección rítmica para generar una expectativa auditiva antes del inicio de la sección D (o sección de solos), donde la textura cambia para dar soporte a la improvisación.

Figura 27: c. 62-65

The musical score for measures 62-65 is presented in two systems. The top system (measures 62-64) features a vibraphone part with chords B_{MI}^7 , E_{SUS}^7 , and A_{MA}^9 . The bottom system (measures 62-65) features a piano part with chords $B_{MI}^{7(b5)}$, $E_{7(b9)}$, and A_{MI}^6 . A red bracket highlights the transition from measure 64 to measure 65, marked with the instruction "D.S. al Coda One (Φ)" and "(2-3 Clave) (with repeat)". The piano part in measure 65 includes a bass line and a chord $E_{7(b9)}$. The vibraphone part in measure 65 includes a chord A_{MI}^6 .

Sección D (c. 66-81)

La sección D se define como el espacio de improvisación abierta (*open solos*) para la percusión (congas, bongó, timbales) y el piano, pero con una modificación estructural crítica: el desplazamiento hacia una clave 2-3. Este cambio de polaridad rítmica exige una recontextualización de los acentos, donde el “lado de dos” de la clave ahora precede al “lado de tres”, generando una sensación de mayor empuje y tensión rítmica ideal para las descargas.

Armónicamente, el bloque se sustenta sobre un *vamp* cíclico en La menor (Am) con progresiones de ii-V-I (Bm7(b5) – E7(b9) – Am), proporcionando un marco estable para el desarrollo creativo.

El rol del vibráfono en este bloque evoluciona de un plano de acompañamiento hacia una función de guía estructural o “mambo”. A partir del compás 76 y hasta el 81, el instrumento retoma el liderazgo melódico ejecutando una frase característica que actúa como señal auditiva (*cue*).

Este recurso técnico es esencial para el ensamble, ya que comunica el cierre de la fase de improvisación. Melódicamente, esta línea utiliza síncopas acentuadas que se alinean estrictamente con la nueva métrica de la clave, preparando el terreno para el retorno definitivo a la sección A y restableciendo la cohesión temática de la obra.

Coda II y Final (c. 83-94)

El cierre definitivo de la obra se articula a partir del compás 82, el cual funciona como el punto de inflexión estructural mediante la instrucción “D.S. al Coda 2”. Tras la reexposición final del estribillo en su tonalidad original de La menor, se produce el salto formal hacia la Coda

II en el compás 83, iniciando un proceso de resolución que abandona la circularidad del *vamp* para entrar en una fase de expansión expresiva.

Armónicamente, la pieza se aleja de la estabilidad convencional para presentar una cadencia conclusiva extendida de gran sofisticación. El punto de mayor interés ocurre en los dos últimos compases (c. 93–94), donde el discurso musical experimenta un *rallentando* que disuelve la inercia rítmica de la guaracha.

En lugar de una tríada simple, el vibráfono y el ensamble ejecutan una resolución sobre un acorde de Am9. La presencia de la séptima mayor G# y la oncena aumentada D# genera una sonoridad “Lidia-menor” tensa y etérea, característica del lenguaje avanzado de jazz desarrollado por Tito Puente.

El cierre culmina en el compás 94 con un calderón sobre esta tensión armónica, permitiendo que la resonancia de las láminas se extinga de forma natural. Este recurso no solo aporta un final dramático y cinematográfico, sino que sintetiza la herencia musical de Noro Morales con el virtuosismo rítmico del ensamble, cerrando la obra con una atmósfera de pura textura y control técnico.

Figura 28: c. 82-94

The musical score for measures 82-94 is presented in three systems. The top system shows a piano melody with notes and rests, accompanied by chords B_M7(b5) and E7(b9). A red bracket labeled "break" spans measures 83 and 84. The middle system continues the piano melody with chords B_M7(b5), E7(b9), A_M (pn. fills), and C_A. It includes the instruction "D.S. al Coda Two (Φ²) (with repeat)". The bottom system shows the vibraphone part with chords B_A, B^b_A, A_M⁹ (vibes fill), and D⁹(#11) (pn. fill). It concludes with a "rall." marking and a fermata over the final note.

Tabla 5: Estructura musical de María Cervantes

Sección	Compases	Tonalidad / Clave	Características Técnicas y Estructurales
Introducción	1-9	La menor / Rubato	Estilo cadencial, arpeggios y trinos. Sin métrica fija.
Sección A	10-18	La menor / Clave 3-2	Inicio del tempo (=204). Estribillo/Coro. Am (6/9)
Sección B	19 - 35	Do Mayor / Clave 3-2	Relativo mayor. Acordes en bloque y anacrusa en c. 35.
Sección C	36 - 46	La menor / Clave 3-2	Reexposición del coro. Puente moduladorio en c. 46.
Sección D	47 - 62	La Mayor / Clave 3-2	Modulación formal a Amaj7. Desarrollo melódico lírico.
Sección E (Solos)	66 - 81	La menor / Clave 2-3	Vamp para solos de percusión/piano. Guía melódica en c. 76.
Coda Final	83 - 94	La menor / Clave 3-2	Rallentando. Resolución en D9(#11) con calderón.

RECOMENDACIONES

Recomendaciones Interpretativas y Metodológicas

"Tchik" (Nicolas Martyniciow)

Para la ejecución de la obra *Tchik* de Nicolas Martyniciow, se presentan las siguientes recomendaciones derivadas del proceso de montaje y estudio técnico-artístico:

1. Selección de Implementos y Equipo

Se recomienda el uso de baquetas con un balance y longitud estables, como el modelo Lalo Davila (Innovative Percussion). Su peso permite un control superior sobre el rebote, facilitando la ejecución de pasajes rítmicos complejos. Para las secciones que requieren baquetas de timbal sinfónico, se sugiere el uso de modelos de felpa densa (*soft/medium*); esto garantiza un contraste tímbrico evidente frente a la sequedad del redoblante, permitiendo que el diálogo entre texturas sea claramente perceptible. Asimismo, en los pasajes que requieren el uso de escobillas, se recomienda emplear escobillas de metal con cerdas delgadas, ya que estas favorecen una mayor definición en la articulación y un control más preciso del sonido. El uso de escobillas demasiado gruesas puede generar una textura sonora más densa de lo requerido, afectando la claridad de los patrones rítmicos y la sutileza tímbrica de la obra.

2. Exploración Tímbrica y Zonificación

Dado que el redoblante es un instrumento de altura indeterminada, la "melodía" de esta obra reside en la variedad de planos sonoros. Es imperativo:

- Zonificación del parche: Diferenciar con precisión los golpes en el centro (sonido fundamental), el borde (armónicos brillantes) y el aro (*rimshots* o golpes de metal).
- Técnicas Extendidas: En los pasajes que requieren el *roll* de dedo (técnica de fricción similar a la de la pandereta), se recomienda el uso de cera técnica sobre el parche o mantener una longitud adecuada en las uñas para facilitar el agarre y asegurar una vibración constante.

3. Independencia y Manejo de la Escobilla (Brocha)

En las secciones que integran la escobilla, la prioridad es la continuidad del flujo rítmico. La mano que ejecuta la brocha debe funcionar como un motor constante (*ostinato*), manteniendo la uniformidad en las cuartinas. Se recomienda practicar este movimiento de forma aislada para lograr una independencia motriz que permita a la mano contraria ejecutar figuras a contratiempo y sínkopas sin afectar la estabilidad del pulso.

4. Preparación Técnica y Gestión Vocal

La obra exige un dominio avanzado de los rudimentos del *snare drum*. Se sugiere:

- Estudio pormenorizado: Practicar *flams*, dobles golpes y diversas subdivisiones (tresillos de corchea y semicorchea) a tempos muy lentos para garantizar la limpieza articular en los cambios de métrica bruscos.
- Gestión del aire: En la sección hablada, se debe entrenar la capacidad pulmonar para mantener una intensidad *mezzoforte* constante. Es útil abordar este pasaje con una estructura lírica (similar al fraseo del *rap*) para evitar el agotamiento vocal y asegurar la inteligibilidad del texto.

5. Estilo, Carácter y "Groove"

A pesar de su complejidad métrica, la pieza se fundamenta en células rítmicas de la música popular.

- **Identificación rítmica:** Es fundamental que el intérprete logre diferenciar el carácter de cada sección (desde matices de salsa y ritmos afro-latinos hasta el segmento final de estilo brasileño).
- **Estabilidad del pulso:** Se recomienda el estudio riguroso con metrónomo para asegurar que la rítmica sea estable y "bailable". El éxito de la obra radica en que el oyente perciba el *groove* u oscilación rítmica característica de cada género integrado en la composición.
- **Logística y disposición de baquetas:** Debido a la utilización de múltiples implementos (baquetas de redoblante, baquetas de timbal sinfónico y escobillas), resulta fundamental organizar su disposición de manera eficiente. Se recomienda colocarlas sobre un atril auxiliar, preferiblemente cubierto con un paño oscuro que facilite la visibilidad de los implementos. Este debe situarse en un lateral cercano al redoblante, manteniendo una distancia que permita un acceso rápido sin interferir con los movimientos del intérprete ni con la ejecución instrumental. Asimismo, se sugiere organizar las baquetas en función de su frecuencia de uso: aquellas de mayor recurrencia, como las de redoblante, deben ubicarse más próximas; seguidas por las de timbal, y finalmente las escobillas, que suelen emplearse en momentos más específicos. Esta disposición favorece cambios ágiles y seguros, evitando interrupciones en la fluidez interpretativa.

"Hero's Journey" (Jarryd Elias)

La interpretación de *Hero's Journey* para timbales sinfónicos y pista electrónica requiere una preparación que trasciende la técnica mecánica, integrando elementos narrativos y de precisión tecnológica. Se sugieren las siguientes pautas:

1. Análisis Contextual y Narrativo

Dado que la obra se titula "El viaje del héroe", el intérprete debe realizar una lectura previa sobre el concepto del recorrido heroico. Comprender esta estructura narrativa es fundamental para otorgar el carácter y dramatismo adecuados a cada sección. Se recomienda escuchar la obra integralmente para internalizar cómo el discurso del timbal interactúa con la textura sonora de la electrónica, permitiendo una interpretación más orgánica y conectada con la historia que la música intenta relatar.

2. Selección de Implementos y Articulación

Siguiendo las sugerencias del compositor y la experiencia propia en el montaje, se recomienda la alternancia de dos tipos de baquetas para maximizar el contraste tímbrico:

- Baquetas articuladas: Se sugiere un modelo con poca felpa (pero sin llegar a la madera) para los pasajes rítmicos definidos, garantizando que el ataque sea claro y preciso frente a la pista.
- Baquetas de felpa densa (Soft): Vitales para los redobles y las secciones de mayor carga lírica, permitiendo un sonido profundo y una transición suave entre dinámicas.

3. Técnica de Afinación y Manejo de Pedales

La obra presenta desafíos constantes en cuanto a cambios de afinación. Se recomienda:

- Metodología de afinación: Realizar el ajuste de parches de forma ascendente (de la nota más grave a la más aguda) para asegurar la tensión adecuada del mecanismo.
- Mecánica corporal: Se sugiere ejecutar la pieza de pie. Esta postura facilita el rango de movimiento necesario para accionar los pedales con agilidad y permite una mejor transferencia de peso hacia los parches durante los pasajes de mayor intensidad técnica.

4. Precisión Rítmica y Sincronización Electrónica

La interacción con la pista electrónica no permite margen de error temporal. Por ello, se propone la siguiente estrategia de estudio:

- Fases de práctica: Iniciar el estudio estrictamente con metrónomo (click) para asegurar la subdivisión interna. Una vez consolidada la rítmica, se debe practicar con la pista de audio para ajustar el balance y el *timing*.
- Prevención de desfases: Es crítico practicar los cambios de afinación mientras se mantiene el pulso de la pista, asegurando que los ataques del timbal encajen perfectamente con los eventos sonoros de la electrónica para evitar cualquier desplazamiento rítmico.

5. Gestión del Carácter y Acentuación

La acentuación en esta obra no es meramente rítmica, sino expresiva. Se debe prestar especial atención a la colocación del golpe (distancia respecto al borde del parche) para variar el color según el dramatismo requerido. Los acentos deben ser tratados como hitos en el "viaje", reforzando el carácter heroico o reflexivo de la pieza según corresponda.

"Embers Above" (Arnor Chu)

La interpretación de *Embers Above* para marimba y piano representa un desafío de ensamble y destreza técnica que exige una planificación detallada. Basado en el estudio de la obra, se sugieren las siguientes pautas:

1. Jerarquía Estructural y Balance de Cámara

Aunque la marimba posee un rol predominante, la obra debe abordarse conceptualmente como un dueto de cámara. Es fundamental realizar una escucha analítica previa para identificar los momentos de protagonismo compartido. El intérprete debe discernir cuándo la marimba asume la línea melódica principal y cuándo debe adoptar un rol de acompañamiento para permitir que el piano lidere la textura, garantizando así una transparencia sonora adecuada en el diálogo instrumental.

2. Configuración de Baquetas Graduadas (*Graduated Mallets*)

Debido a la amplia extensión de la marimba utilizada en esta pieza, se recomienda el uso de una configuración de baquetas multitonal o graduada. Esta selección permite optimizar el registro del instrumento y equilibrar la proyección:

- Baqueta 1 (grave): De consistencia suave y lana densa para maximizar la resonancia de las notas fundamentales en los bajos.
- Baquetas 2 y 3 (Registro medio): De dureza media o media-dura para un ataque definido en las permutaciones centrales.

- Baqueta 4 (agudo): De consistencia dura para facilitar la proyección en el registro superior sin necesidad de aplicar fuerza excesiva, asegurando que las notas agudas corten la textura del piano con claridad.

3. Desarrollo Técnico: Permutaciones e Intervalos

La obra de Arnor Chu se sustenta en una escritura de gran exigencia motriz. Se sugiere:

- Entrenamiento de intervalos: Dedicar sesiones de estudio específicas a la práctica de intervalos de segunda, tercera, cuarta y quinta, así como a las aperturas extremas que la pieza demanda.
- Dominio de permutaciones: Trabajar de forma aislada las permutaciones de mano izquierda y derecha, así como los *ostinatos*, para desarrollar la independencia necesaria en los pasajes de arpeggios y rudimentos.

4. Precisión Lectora y Conciencia Armónica

Dada la densidad de alteraciones accidentales y la complejidad de las armonías, existe un riesgo elevado de imprecisión en la lectura inicial. Se recomienda un estudio a tempo extremadamente lento, priorizando la exactitud de las notas sobre la velocidad. Este enfoque permite que la memoria muscular se adapte progresivamente a los saltos de gran distancia entre registros y a los cambios constantes de posición en el teclado.

5. Expresividad y Carácter

Embers Above posee una estética lírica que oscila entre lo romántico y lo melancólico. El intérprete debe:

- Gestión de matices: Prestar especial atención a la gradación de las dinámicas para resaltar el lirismo de la obra.
- Interpretación emocional: Trabajar el carácter melancólico mediante el control de la resonancia y el fraseo, logrando que el instrumento "cante" en conjunto con el piano para transmitir la profundidad emocional que el compositor propone en la partitura.

"Encantada" (Nathan Daughtrey)

La interpretación de *Encantada* de Nathan Daughtrey demanda un control técnico refinado que permita transmitir su atmósfera mística y narrativa. A continuación, se proponen las siguientes pautas:

1. Estética y Carácter Narrativo

Haciendo honor a su título, la obra posee un carácter "mágico" y evocador. El intérprete debe realizar una escucha analítica para internalizar la fluidez del discurso musical. Es fundamental permitirse flexibilidad en los pasajes que sugieren ritardandos y tomarse el tiempo necesario para que las resonancias se desarrollen, permitiendo que el instrumento "luzca" su sonoridad natural en un entorno de libertad expresiva.

2. Selección de Implementos (Baquetas)

Para esta obra, se recomienda el uso de baquetas de dureza media con una articulación clara pero cálida, como el modelo RS301 (Innovative Percussion). Este modelo proporciona un balance ideal que permite proyectar con claridad tanto en el registro grave como en el agudo, sin generar ataques percusivos excesivamente duros que rompan el aura lírica de la pieza.

3. Técnica de Apagado (*Dampening*) y Pedal

El mayor desafío técnico de la pieza radica en la claridad armónica. Se sugiere:

- Control del pedal y apagado manual: Practicar a tempos muy lentos para determinar con precisión qué notas deben permanecer en resonancia y cuáles deben ser silenciadas mediante la técnica de *mallet dampening* (apagado con baqueta). Esto evita la saturación de armónicos y permite que la melodía destaque sobre los acordes.
- Limpieza armónica: Dada la naturaleza contemporánea de la obra y su alta densidad de alteraciones accidentales, el apagado correcto es vital para evitar disonancias no deseadas entre notas accidentadas y naturales.

4. Complejidad Rítmica y Polirritmia

La obra presenta un tejido rítmico sofisticado que incluye polirritmias de 3 contra 2 y 3 contra

4. Para abordarlas, se recomienda:

- Estudio de independencia: Trabajar los *ostinatos* y las permutaciones de forma aislada para cada mano. Es común que la voz principal (sencillos o melodía) se desplace entre la mano derecha y la izquierda, lo que requiere una nivelación de dinámicas y un control motriz absoluto.

- Rudimentos aplicados: Reforzar la práctica de cuartinas, quintillos y seisillos de semicorchea para asegurar que las transiciones entre diferentes subdivisiones sean fluidas y no afecten el pulso interno.

5. Gestión de Dinámicas y Precisión

Los matices son los que definen la profundidad de la obra. El intérprete debe ser riguroso con las indicaciones dinámicas del compositor, cuidando siempre de no ejecutar notas erróneas, ya que en una textura tan transparente como la del vibráfono solo, cualquier imprecisión tonal resulta evidente. Se propone un estudio progresivo, priorizando la exactitud en la lectura de los accidentes antes de alcanzar el tempo final.

"María Cervantes" (Noro Morales)

La ejecución de *María Cervantes* en el vibráfono requiere que el intérprete trascienda la técnica formal para adentrarse en la estética del Latin Jazz y la música afrocubana. Basado en el montaje de esta obra, se presentan las siguientes recomendaciones:

1. Interiorización Estilística y "Groove"

El pilar fundamental de esta pieza es el carácter rítmico. Más allá de la correcta lectura de las notas, el éxito de la interpretación radica en capturar el "sazón" o el *swing* latino característico de la era de las grandes orquestas de mambo. Se recomienda una escucha exhaustiva de las versiones de Noro Morales y Tito Puente para internalizar la articulación rítmica, la acentuación y la relación de la melodía con la base de la percusión.

2. Selección de Implementos y Proyección

Para esta obra se sugiere el uso de baquetas de dureza media-dura o dura, específicamente el modelo RS301 (Innovative Percussion). Esta elección es estratégica:

- **Articulación:** Permite una definición clara de los ataques, necesaria para que el vibráfono "corte" a través de la sección de ritmo.
- **Balance:** Proporciona una proyección homogénea tanto en el registro agudo (donde se ejecutan los solos) como en el registro grave (donde se realizan los acompañamientos o guías).

3. Técnica de Pedal y Control de Resonancia

A diferencia del repertorio clásico para vibráfono, la música latina exige una articulación mucho más seca y definida.

- **Uso del pedal:** Se recomienda un uso muy controlado y preciso del pedal de expresión. Es imperativo "cortar" la resonancia de las notas de forma constante para emular el fraseo de los instrumentos de viento o el piano en la salsa.
- **Claridad Rítmica:** Evitar la saturación de armónicos es vital para que las células rítmicas (síncopas y contratiempos) se perciban con la nitidez y el "punch" que el género demanda.

4. La Relación con la Clave

Aunque el vibráfono es un instrumento melódico-armónico en esta pieza, su función es profundamente rítmica. El intérprete debe practicar siempre con una referencia de Clave (3-2 o 2-3 según la sección) para asegurar que los acentos melódicos encajen perfectamente en la

estructura del género. El dominio de la estabilidad rítmica es lo que permitirá que la interpretación se sienta orgánica y bailable.

5. Dinámicas y Articulación Popular

Se sugiere abordar los matices con una mentalidad de ensamble. Los acentos deben ser marcados y con intención, buscando esa sonoridad brillante y enérgica que Tito Puente popularizó. La meta es que el instrumento no solo toque la melodía, sino que se convierta en una extensión de la sección de percusión.

Conclusión

El estudio del desarrollo de los ensambles de percusión permite comprender uno de los procesos más significativos dentro de la evolución de la música contemporánea. A lo largo del siglo XX, los instrumentos de percusión experimentaron una transformación notable, pasando de ocupar un rol principalmente secundario dentro de la orquesta a convertirse en protagonistas dentro de nuevas formaciones camerísticas y propuestas musicales innovadoras. Este cambio fue impulsado por la búsqueda de nuevos lenguajes sonoros, la experimentación tímbrica y la influencia de diversas corrientes artísticas que ampliaron las posibilidades expresivas de la música.

El análisis del contexto histórico permitió identificar cómo compositores y movimientos estéticos contribuyeron al surgimiento de los ensambles de percusión, estableciendo un repertorio que continúa expandiéndose en la actualidad. Obras representativas del siglo XX demostraron que la percusión posee un potencial musical amplio, capaz de generar estructuras complejas, contrastes tímbricos y una gran riqueza rítmica.

Asimismo, el estudio de diversas obras y de las trayectorias de distintos compositores permitió comprender la diversidad estilística que caracteriza el repertorio contemporáneo de percusión. A través de estas aproximaciones se evidenció cómo cada compositor ha aportado nuevas perspectivas técnicas y musicales, contribuyendo al crecimiento del repertorio y al desarrollo interpretativo de los percusionistas.

Por otra parte, el uso de fuentes bibliográficas especializadas permitió fundamentar el análisis y contextualizar los procesos históricos y musicales abordados en la investigación. Estas referencias contribuyen a fortalecer el carácter académico del trabajo y a situar el estudio dentro del campo de la investigación musicológica.

En conclusión, los ensambles de percusión representan un espacio fundamental para la exploración sonora dentro de la música contemporánea. Su desarrollo ha ampliado significativamente el repertorio y las posibilidades interpretativas de los instrumentos de percusión, consolidando a estos instrumentos como elementos esenciales dentro de la creación musical actual. Este trabajo busca aportar a la comprensión de este proceso histórico y musical, así como incentivar el interés por el estudio y la interpretación del repertorio para ensamble de percusión.

Referencias

C. Alan Publications. (s.f.). *Nathan Daughtrey, Composer Profile*. <https://www.c-alanpublications.com/composers/daughtrey-nathan>

Daughtrey, N. (s. f.). *Biography*. <https://www.nathandaughtrey.com/biography>

Yamaha Corporation of America. (s.f.). *Nathan Daughtrey*. <https://www.yamaha.com/artists/nathandaughtrey.html>

Martyniciow, N. (s.f.). *Biography*. <https://nicolasmartyniciow.com/a-propos-nicolas-martyniciow-percussions/>

Moscheck, J. (2021). *A Thematic Analysis Of Nicolas Martyniciow's "Impressions Pour Caisse Claire Et Deux Toms" And A Dissection of the Extended Techniques Required For Performance* (Tesis de maestría). University of Western Ontario. <https://ir.lib.uwo.ca/etd/7684/>

Zildjian. (s. f.). *Nicolas Martyniciow*. <https://zildjian.com/blogs/artist/nicolas-martyniciow>

Arnor Chu Music. (s. f.). *Biography*. <https://arnormusic.com/>

Arnor Chu Music. (s. f.). *Until Dawn (5 Oct. Marimba)*. <https://arnormusic.com/untildawn/>

Elías, J. (s. f.). *Biography*. <https://www.jarrydeliasmusic.com/biography>

Peliplat. (s. f.). *Jarryd Elías*. <https://www.peliplat.com/es/library/celeb/pc13503053/jarryd-elias>

Fundación Nacional para la Cultura Popular. (s.f.). *Noro Morales*. <https://prpop.org/biografias/noro-morales/>

Salazar, M. (2002). *Latin Jazz: The First of the 150 Years*. Schirmer Trade Books.

Tambuco Ensemble de Percusiones. (s.f.). *Biografía y Trayectoria*. Recuperado de <https://www.facebook.com/tambuco/>.

Bibliografias

- Beck, J. H. (Ed.). (2013). *Encyclopedia of Percussion*. Routledge.
- Blades, J. (1992). *Percussion Instruments and Their History*. Bold Strummer.
- Cage, J. (1941). *Third Construction* [Partitura]. C.F. Peters Corporation.
- Cage, J. (1961). *Silence: Lectures and Writings*. Wesleyan University Press.
- da Silva, M. (2015). *Percussão contemporânea no Brasil: trajetória do Grupo de Percussão da USP*. Edusp.
- Larrick, G. (1992). *Biographical Essays on Twentieth-century Percussionists*. Edwin Mellen Press.
- Lundquist, H. (2010). Kroumata and the professionalization of percussion in Sweden. *Percussive Notes*, 48(2), 34–41.
- NEXUS Percussion. (s. f.). About. <https://www.nexuspercussion.com/about/>
- Paul Price, P. (s. f.). *University of Illinois Percussion Ensemble*. University of Illinois. Recuperado de <https://music.illinois.edu>
- Percussion Group Cincinnati. (s. f.). About the Ensemble. University of Cincinnati. <http://percussiongroup.com>
- Percussions de Strasbourg. (s. f.). Présentation. <https://www.percussionsdestrasbourg.com/en/>
- Reich, S. (1971). *Drumming* [Partitura]. Universal Edition.
- Ross, A. (2009). *El ruido eterno: Escuchar al siglo XX a través de su música*. Seix Barral.

Sō Percussion. (s. f.). Quartet Bio. <https://sopercussion.com/bio/>

Schick, S. (2006). *The Percussionist's Art: Same Bed, Different Dreams*. University of Rochester Press.

Siwe, T. (2020). *Artful Noise: Percussion Literature in the Twentieth Century*. University of Illinois Press.

The Classic Journal. (2016). The reception and influence of Edgard Varèse's Ionisation. <https://theclassicjournal.uga.edu/index.php/2016/11/04/to-the-beat-of-his-own-drum-the-reception-and-influence-of-edgard-vareses-ionisation/>

Varèse, E. (1931). Ionisation [Partitura]. Ricordi.

Varèse, E. (1966). The Liberation of Sound. *Perspectives of New Music*, 5(1), 11–19.

Xenakis, I. (1978). *Pléiades* [Partitura]. Éditions Salabert.