

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

RECITAL DE GRADO

**ANALISIS MUSICAL E HISTÓRICO DEL REPERTORIO DE
RECITAL DE GRADO**

**INTERPRETADO
POR:**

**Daniel Moisés Pérez Guardia
8-925-2107**

**PANAMÁ, REPÚBLICA DE PANAMÁ
2021**

Dedicatoria

Quiero dedicar este logro al creador del universo, quien me brindó la fortaleza para seguir en los momentos de adversidad. A mi madre, Anayansi Guardia, por su apoyo incondicional en este camino y a mi abuela, Juana Pérez, quien me brindó toda la ayuda que estuvo a su alcance para darme un futuro mejor.

Índice

CAPÍTULO I	6
Introducción a la ejecución de extractos orquestales para percusión.....	6
Suite Scheherezade	6
Rimsky Korzakov.	6
<i>Overture, Porgy and Bess.</i>	8
<i>Finale</i> del acto 1 de la ópera "la Flauta Mágica"	9
Wolfgang Amadeus Mozart	9
<i>Overture - Fantasia, Romeo and Julieth.</i>	10
Ígor Ilich Tchaikovsky	10
España, <i>Rhapsody for Orchestra</i>	11
Emmanuel Chabrier	11
 CAPÍTULO II	12
Reseñas Biográficas de los Compositores del Recital de Grado	12
 CAPÍTULO III	16
ANÁLISIS DEL REPERTORIO	16
Kím for snare solo (2001)	16
Áskell Másson.....	16
Le livres des Claviers IV (1988)	19
Philippe Manoury.....	19
Rebonds B, Percusión Múltiple (1987 - 1989)	22
Iannis Xenakis	22
Niflheim for Marimba (2010)	25
Csaba Zoltán Marján	25
Repique No. 1 para redoblante solo	28
Carlos Camacho	28
Eight Pieces for Four Timpani	31

Elliott Carter.....	31
CONCLUSIÓN.....	34
RECOMENDACIÓN.....	34
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	36
ANEXO	38

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

Figura 1. Scheherazade, Letra D - E.	7
Figura 2. Overture Porgy and Bess, Introducción.....	8
Figura 3. Finale from act 1 of the opera "Flauta Mágica"	10
Figura 4. Extracto de platillo, choque de espadas, Overture - fantasía. Romeo and Julieth, Letra O.	10í
Figura 5. España Rhapsody for orchestra. Letra L - M.....	12
Figura 6. Introducción, Kím for snare.....	16
Figura 7. Recursos tímbricos. Kím for snare drum, Compás 7 -12.	17
Figura 8. Separación de voces en el redoblante. Kím for snare drum, compás 28 – 30.	17
Figure 9. Separación de voces en el redoblante. Kím for snare drum, compás 37 -38.....	18
Figura 10. Kím for snare drum, compás52 – 60.	18
Figura 11. Inicaciones.. Le Livres des Claviers IV, compás 1 – 2.	19
Figura 12. Glissando. Le Livres des Claviers IV. compás 4.....	20
Figura 13. Ornamento rítmico. Le Livres des Claviers IV, compás 7.	20
Figura 14. Sección de Acorde e Intervalos. Le Livres des Claviers IV, compás 9-10	21
Figura 15. Separación de las voces. Le Livres des Claviers IV, compás 17- 19.	21
Figura 16. Movimiento perpetuo. Rebonds B, Introducción.	22
Figura 17. Interrupción de la base rítmica. Rebonds B, Compás 7 - 10.	23
Figura 18. Sección de Woodblock. Rebonds B, Compás 31 - 34.	23
Figura 19. Aumentación del flujo rítmico, Rebonds B. Compás 46 - 47.....	24
Figura 20. Sección Coral, Niflheim for marimba. Compás 51 – 57	25
Figura 21. Arpeggios, Niflheim for Marimba. Compás 137 - 139.	26
Figura 22. Cambios súbitos de tempo. C. 15-20.....	¡Error! Marcador no definido.
Figura 23. Introducción en estilo de rompe. C. 1-3.	¡Error! Marcador no definido.
Figura 24. Modulación métrica. Eight Pieces for Four Timpani, Elliot Carter.	32

Introducción

La siguiente investigación busca brindar conocimiento al lector sobre las distintas áreas de enfoques en la que se pueden desarrollar los instrumentos de percusión. Primeramente, se discuten los extractos orquestales más comunes en audiciones de percusión. Luego se aborda el repertorio seleccionado para el programa de recital de grado, elaborando sobre la vida y legado de cada compositor y analizando cada obra incluida en el recital. Por último, se discutirán las técnicas requeridas para la ejecución del repertorio brindando al lector una propuesta informada de ejecución.

CAPÍTULO I

Introducción a la ejecución de extractos orquestales para percusión

Durante muchos años, la percusión ha tomado un papel muy importante dentro de las orquestas sinfónicas debido a su extensa familia de instrumentos y sus múltiples sonoridades, llamando la atención de compositores como: Igor Stravinsky, Ludwig Van Beethoven, Piotr Ilich Tchaikovsky, Dmitri Shostakovich, Rimsky-Korzakov, entre otros. Cada uno de los compositores mencionados escribió de manera novedosa para la percusión, brindándole protagonismo en diversas ocasiones. Algunas de estas obras orquestales poseen fragmentos específicos, que demandan un alto nivel de exigencia, concentración y precisión. A continuación, se presentará un grupo de extractos orquestales que deben ser conocidos antes de tomar audiciones profesionales. Cada una de las obras elegidas, contribuye al desarrollo técnico y musical del intérprete.

El repertorio para orquesta ha evolucionado al transcurrir de los años y con ella los fragmentos que deben ser preparados a la perfección por el intérprete. Sin embargo, existen diversas interrogantes antes de establecer una relación con estos fragmentos, y entre ellas podemos encontrar ¿cómo podemos estudiar de una manera adecuada? ¿Qué factores debemos tomar en cuenta al momento de prepararnos para una audición? ¿Qué tipo de implementos se deben utilizar para interpretar dichos pasajes? por mencionar algunas.

Tomando estos aspectos en cuenta, el intérprete deberá generar un análisis de sus habilidades y debilidades, con el fin de organizar sesiones de práctica que le permita ejecutar los diversos fragmentos sin complicación alguna. Dicho esto, en el siguiente punto profundizaremos algunas de las formas más habituales de ejecutar extractos orquestales y aspectos musicales a considerar.

Suite Scheherezade **Rimsky Korzakov.**

Scheherezade, fue escrita por el compositor Rimsky-Korzakov. La obra fue inspirada en un cuento árabe titulado *Las mil y una noches* y está conformada por cuatro movimientos que plasman la aventura, el suspenso y las emociones de dicha obra literaria. Esta suite contiene fragmentos de percusión que requieren de una preparación técnica previa a su ejecución. Un ejemplo evidente es en la letra D del tercer movimiento, debido a que este pasaje contiene matices que ponen a prueba las condiciones físicas del intérprete sobre el instrumento. En la siguiente figura observaremos las complicaciones de dicho fragmento.



Figura 1. Scheherazade, Letra D - E.

Antes de entrar en el contexto de la exégesis de este fragmento orquestal debemos considerar algunos aspectos importantes para su ejecución. Seis compases antes de letra D, las cuerdas mantienen la melodía principal, dos compases antes hay un leve *ritardando* que no está escrito por el compositor, en donde el primer tiempo de cada compás lo acentúa el contrabajo. Durante estos primeros tres compases el redoblante queda expuesto como protagonista, marcando el tiempo que debe seguir la orquesta en esta nueva sección. En el cuarto compás se incorpora el clarinete el cual lleva la melodía principal, quedando en segundo plano el redoblante, pero manteniendo una conversación entre ambos instrumentos.

Para la ejecución de esta obra existen diversas formas de abordar estos pasajes, según el director o el intérprete. Rismky-Korsakov sugiere un tiempo de 63 *bpm* para la negra con punto. En algunas ocasiones suele ser más lento de lo indicado o estrictamente a tiempo. Este detalle es fundamental debido a que debemos procurar practicar su interpretación en diversos tiempos y elegir el más cómodo para tomar una audición orquestal.

En el canal de YouTube Black Swamp Percusión (2018) se muestra en su ejecución de *scheherazade* una de las formas más habituales de abordar este pasaje¹. Sin embargo, existen diversos tipos de ejecución sobre este fragmento orquestal, desde golpes sencillos hasta golpes dobles. La manera más común de emplear el extracto es con golpes dobles (*RLLRR* o *LLRLL*) y las cuatro semicorcheas restantes se ejecutarán con una sola mano.

El mayor reto de este pasaje está en los matices que sugiere el compositor. Como se puede observar en la figura 1. El pasaje inicia con *p* y decrece hacia *ppp*. Estos rangos de matices son un reto para el ejecutante, debido a su exigencia tanto física como mental. Para audiciones orquestales se debe ejecutar el extracto estrictamente como lo indica la obra, al momento de interpretarlo con la orquesta este detalle puede tomar otra dirección según el lugar, la ubicación, entre otras cosas. Es recomendable estudiar este pasaje de diversas formas.

Scheherazade, mantiene una métrica en 6/8 estable, donde cada corchea debe ser precisa. Si bien es cierto, la obra no contiene mucha información de matices excepto los sugeridos por el compositor. Sin embargo, muchos intérpretes suelen generar una especie de *crescendo* gradual entre la última corchea del primer tiempo y el resto de las figuras del

¹ https://www.youtube.com/watch?v=hceAZOF_Dbk

segundo tiempo. Por otra parte, algunos de los ejercicios que podemos utilizar para crear un mayor dominio del pasaje orquestal es la lección No.2 del libro intermedio de Mitchell Peters². Cada ejercicio que se vaya a ejecutar debe ser en dirección en mantener un sonido estable en los matices de *mp*, *p*, *pp* y *ppp* para mantener un buen equilibrio y manejo del fragmento orquestal, estos mismos conceptos se pueden aplicar para extractos que poseen la misma similitud como: *Teniente Kijé*, *Bolero* de Ravel y *Sinfonía No.3* de William Schuman.

Overture, Porgy and Bess. **Gershwin.**

El fragmento orquestal para xilófono de *Porgy and Bess* de Gershwin es una de las más exigidas en audiciones de orquestas. Dentro de esta grandiosa y colorida obra, existen pasajes que presentan diversos problemas para generar una ejecución exitosa. Sin embargo, nos concentramos en el más habitual para generar una interpretación impecable tomando en cuenta factores como: el tiempo, las digitaciones, rango dinámico y el ritmo. A continuación, la siguiente figura muestra los compases introductorios de la obra, que brindará un mejor panorama de lo mencionado anteriormente.

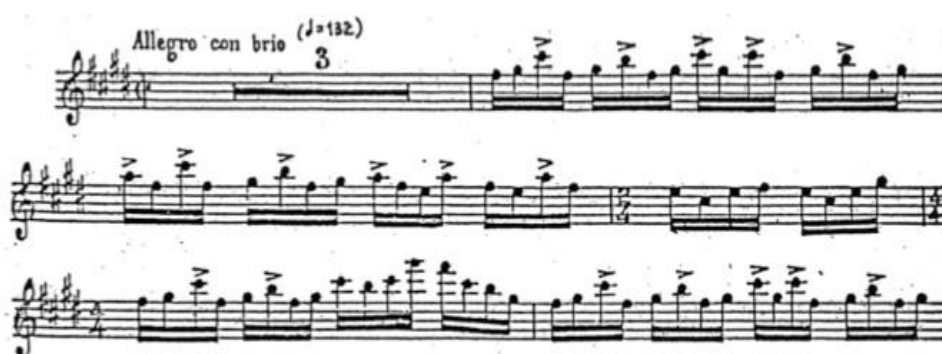


Figura 2. Overture *Porgy and Bess*, Introducción.

Existen diversas formas de interpretar la introducción de este pasaje orquestal. El punto de partida inicia en elegir la digitación adecuada para su ejecución, la misma puede facilitar o dificultar el fragmento sugerido. Dr. John Parks sugiere diversas formas en la que podemos trabajar la obra *Porgy and Bess* (Mostlymarimba, 2017).³ En el siguiente párrafo se mostrarán las digitaciones más comunes para generar una interpretación eficaz.

² El estudio No. 2 del libro mencionado está basando en una marcha rudimental tradicional llamada *Three Camps*

(los tres campamentos). Peters presenta variaciones en diferentes tipos de subdivisión.

³ <https://www.youtube.com/watch?v=MK-2UGTaMjg>

Golpes alternados: Consiste en golpear cada semicorchea de manera sencilla, alternando las manos. Esta digitación permite tener un mayor control del tiempo y precisión en cada nota correspondiente.

Golpes dobles y sencillos: la combinación de esta digitación es muy frecuente entre los percussionistas, debido a que se hace más fácil mantener el rango dinámico entre el matiz presentado como base armónica y los acentos en la melodía a resaltar. Es decir, los dobles se generan en la mano izquierda, mientras la derecha solo toca los acentos. Esta digitación te permite tener cada acento similar, manteniendo un rango dinámico balanceado. No obstante, la práctica inadecuada de esta digitación puede generar errores en el tiempo y en la velocidad en la que se esté trabajando.

El rango dinámico, consiste en un contraste de dos niveles, el primero se enfoca en mantener una base armónica y el segundo está dirigido a resaltar una melodía con acentos. Considerando estos aspectos en cuenta, podemos trabajar sobre dos alturas. Una de las soluciones más comunes, es tomar dos baquetas de diferentes durezas, una dura y otra de goma o de caucho. Por ejemplo. La baqueta de goma o caucho, se utilizará para la base armónica y la baqueta dura para los acentos. Con esta elección de baquetas automáticamente conseguirás el color correcto durante la práctica, luego se procederá a remover esta selección y trabajaremos el extracto con las baquetas correspondientes.

La consistencia del tiempo y la melodía forman parte fundamental en la interpretación de las obras. *Porgy and Bess* posee múltiples aspectos que lo caracterizan y lo hacen único. Su movimiento perpetuo es uno de los principales factores a considerar en el momento de practicar. Es recomendable estudiar la obra con el metrónomo en subdivisiones de semicorchea a un tiempo cómodo entre cuarenta y cincuenta *bpm*, esto es para asegurar los ritmos, digitación, fraseos y melodías correctas. Una vez se culmine la primera etapa, se puede incrementar la velocidad del extracto de manera progresiva ya sea de tres *bpm* o cinco *bpm* hasta llegar al tiempo indicado. Este método de estudio puede variar según la condición del intérprete.

Finale del acto 1 de la ópera "la Flauta Mágica"

Wolfgang Amadeus Mozart

El extracto de *glockenspiel* de la *Flauta Mágica* de Mozart es uno de los más frecuentes en audiciones orquestales, debido a su dulce melodía y dificultad técnica a la hora de emplear frases y motivos. Existen diversas maneras de enfrentar este pasaje orquestal. Algunos intérpretes ejecutan el mismo de manera simple, por el hecho de que este fragmento no pertenece al instrumento originalmente, sino que fue escrito para la *celesta*. Debido a que el *glockenspiel* mantiene una cierta sonoridad se ejecuta en dicho instrumento. Considerando

estos aspectos, los intérpretes deciden optar por ejecutar el fragmento sin matices y lo más parecido a la celesta. Otros deciden hacer énfasis en el bajo como prioridad y la voz superior con un matiz menor, simulando la voz de la soprano. En la siguiente figura observaremos los detalles que caracterizan esta obra.



Figura 3. Finale from act 1 of the opera "Flauta Mágica"

Tomando en cuenta estos aspectos, se puede generar un criterio sobre cómo debería sonar este fragmento sin acompañamiento.

Antes de ejecutar este fragmento orquestal, existen diversos aspectos que se deben considerar y uno de ellos es la digitación. Alguna de las más habituales es alternar las manos en la parte grave y hacer golpes dobles en las partes agudas, por ejemplo: compás 1 y 2 (LRL-RR-LRL). Otra de las digitaciones que se utiliza frecuentemente son los golpes dobles con mano derecha en la parte grave y golpes dobles en la parte aguda, por ejemplo: Compás 1 y 2 (RRL-RR-RRL) entre otros.

Romeo and Juliet, Fantasy - Overture

Ígor Ilich Tchaikovsky

Conocida por sus increíbles pasajes enérgicos y dulces, es de las obras más icónicas a nivel mundial. Tchaikovsky, escribió la obra bajo la inspiración de la novela *Romeo y Julieta* de William Shakespeare, donde en ocasiones los pasajes enérgicos revelan la lucha de Romeo por obtener el amor de su amada Julieta. Según James (2019) uno de los pasajes que refleja esa lucha constante entre el amor de estos personajes es el fragmento para platillo en donde Tchaikovsky utiliza las figuras rítmicas de duraciones cortas para representar el choque de espadas.



Figura 4. Extracto de platillo, choque de espadas, Overture – fantasía de Romeo y Julieta, Letra O.

La subdivisión y precisión rítmica en este fragmento es el enfoque central de esta sección. Tomando en cuenta la recreación de los choques de espadas, cada golpe de corchea debe ser preciso. Esto conlleva a detener la vibración del instrumento después de cada golpe, manteniendo una buena calidad del sonido donde no debería sentirse interrumpido.

El sonido dentro de este pasaje es lo más importante, pero se debe buscar la forma con la cual se pueda ejecutar la obra de la manera más eficiente, sin sacrificar el sonido y lograr apagar el mayor número de silencios sin que los platillos se muevan entre sí. Existen diversos modelos y tamaños de platillos de choques. La elección se hará de acuerdo a la condición física del intérprete y el sonido deseado. Usualmente se utilizan los platos No. 18 para estos pasajes, ya que, por su peso, los No. 20 puede ser difíciles de controlar para algunos ejecutantes. Los No. 16 proporcionan un sonido muy débil y no pueden competir con la cantidad de músicos en la orquesta. Se recomiendan platillos de estilo germánico debido a su definición rítmica.

En esta obra, los silencios son tan importantes como las notas escritas en el papel. Sin embargo, la sonoridad del instrumento debe permanecer resonante cuando se requiere por el compositor sin sacrificar la exactitud de los silencios establecidos. Es recomendable estudiar con subdivisiones de semicorchea para generar una exactitud en cada golpe. Este método se debe llevar a cabo sin instrumento para generar una mayor comprensión. Por otra parte, el lugar que sea seleccionado por el intérprete para calmar la vibración de los golpes debe ser una parte de nuestro cuerpo que no afecte ningún órgano, tejido o hueso. Es decir, que la parte más recomendable es nuestro abdomen debido a que es una parte con poco hueso y se mantiene en una parte con mayor masa. Si utiliza el pecho puede generar lesiones al percusionista.

España, *Rhapsody for Orchestra* **Emmanuel Chabrier**

La *Rapsodia Española* para orquesta sin duda alguna forma parte de los fragmentos más frecuentes en audiciones orquestales. Debido al protagonismo de la pandereta o *tambor de basque*, se resaltan destellos de la música folclórica española y sus ritmos. Esta obra se hizo popular desde 1883 y aún sigue siendo interpretada a nivel mundial. Su nivel técnico requiere de un alto rendimiento en el instrumento en todos los instrumentos de la sección de percusión. En este caso, vamos a discutir la parte de pandereta:

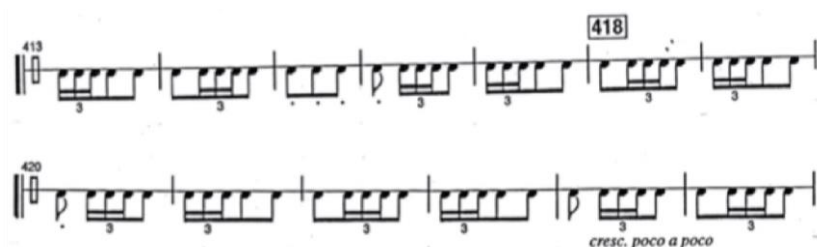


Figura 5. España Rhapsody for orchestra. Letra L - M.

España tiene múltiples momentos en donde la participación de la pandereta es crucial, pero existen dos puntos específicos donde su presencia toma protagonismo. Ejemplo de ello es en el compás No. 408 hacia el final. El fragmento inicia con una entrada de la pandereta y luego la orquesta se introduce completamente. En el siguiente párrafo se presentará algunas de las formas más habituales de interpretarla.

Una de las formas más comunes es colocar la pandereta en la parte final del muslo e inicio de la rodilla. Esto permite que estiremos los brazos y coloquemos nuestras manos en medio del instrumento sirviendo como una especie de goma, para que el sonido sea un poco más seco y los ritmos se puedan escuchar con mayor precisión.

Considerando esta postura, los ritmos se pueden abordar de la siguiente manera: (LRLR-LRLR R R-LRLR R R R R). Se iniciará el extracto con la mano izquierda alternando con la derecha hasta llegar a las corcheas en donde solo se utilizará la mano derecha para mantener una mejor consistencia. Esta manera de ejecutar el extracto permitirá al intérprete hacer un *crescendo* gradual en la parte final donde la pandereta cambia de posición y deber ser elevada junto con el *crescendo* para poder cubrir responsablemente el sonido indicado por el compositor.

Cada obra orquestal seleccionada en los puntos anteriores contiene fragmentos orquestales de gran importancia a nivel mundial. El objetivo de presentar este grupo de pasajes orquestales es introducir de forma detallada algunas de las posibilidades en la que se pueden efectuar su ejecución. Es importante generar prácticas adecuadas a conciencia para ver resultados en cada una de ellas. Por otra parte, las sugerencias brindadas en los párrafos anteriores no son las únicas que existen, pero son de las más habituales. El intérprete tiene la libertad de hacer modificaciones o combinar los conceptos mencionados con su propia intuición musical.

CAPÍTULO II

Reseñas Biográficas de los Compositores del Recital de Grado

El repertorio seleccionado, expresa la versatilidad de los contrastes sonoros de la percusión, la musicalidad y el virtuosismo en donde se recreará un viaje en el tiempo, que permitirá degustar auditivamente de las obras más emblemáticas para la percusión. A continuación, se brindará información biográfica sobre los compositores incluidos en la programación del recital, con el objetivo de que el oyente pueda familiarizarse con el estilo de cada uno.

El compositor estadounidense Elliott Carter nació en la ciudad de Nueva York en 1908. Su pasión por la música lo llevó a ser un escritor musical de excelencia y un referente a nivel internacional. Su música fue influenciada por aspectos sociales como la segunda guerra mundial. Al mismo tiempo, compositores del siglo XX como Igor Stravinsky y Paul Hindemith fueron grandes influencias en el estilo compositivo del reconocido escritor estadounidense. Recibió su formación musical en la *Universidad de Harvard, Eastman School of Music* y en París (Francia). Sus maestros más notables fueron Charles Ives, Walter Piston, Gustav Holts y Nadia Boulanger. Se desempeñó como docente en *Yale University, Peabody Conservatory, The Juilliard School*, entre otras. Recibió múltiples reconocimientos en los que destaca el Premio de Música Ernst Von Siemens de Alemania, Premio de la Federación Prince Pierre, dos veces ganador del Premio Pulitzer, por mencionar algunos. Además, fue uno de los pocos compositores en pertenecer al salón de la fama de la música clásica en los Estados Unidos. Su repertorio comprende obras en todos los medios. Sus piezas para timbal sinfónico solo, *Eight Pieces for Four Timpani* se han convertido en un legado importante para el instrumento, debido a la escasez de obras para el instrumento en la época.

Philippe Manoury nació el 19 de junio de 1952 en *Tulle*, Francia. Sus gustos por la música fueron notables a temprana edad, despertando una curiosidad en saber lo desconocido, tomando sus primeras lecciones de manera autodidacta con la gaita, influenciado por la música folclórica de *Massif Central* que solía escuchar su padre durante labores de campo. Tiempo después, Manoury viaja a París donde desea formalizar sus estudios en el conservatorio de París, donde lastimosamente no pudo lograr pasar su examen de admisión y decide tomar clases privadas de piano con Pierre Sacan. Sus primeras clases de composición fueron impartidas por Max Deutsch donde comenzó a escribir música bajo la influencia de Oliver Messiaen e Igor Stravinsky, por mencionar algunos. Tras la búsqueda de seguir perfeccionando sus habilidades en la composición, logró estudiar en el Conservatorio *Bobigny, Ecole Normale de Musique* y el Conservatorio de *Montreuil*. Después de culminar su etapa de formación académica siguió escribiendo música bajo nuevas influencias musicales tales como Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez, entre otros. Como docente brindó sus conocimientos en la Universidad del estado de *Sao Paulo*, la Escuela de *Brooklyn Paulista, Conservatoire National Supérieur de París* y en la Universidad de California San Diego.

Apasionado por la ciencia, la música y la industria arquitectónica, el compositor e ingeniero Iannis Xenakis nació en *Braila*, en 1922. Desde temprana edad se relaciona con la música debido a que en su entorno se escuchaba diversos tipos de géneros musicales propios de la época como la música gitana, desarrollando un gusto por ella y adquiriendo conocimiento de manera autodidacta. Durante su adolescencia Xenakis recibió clases particulares de teoría musical y piano, donde decidió estudiar de manera formal ingeniería, ingresando al instituto politécnico de Atenas donde obtuvo su título de la especialidad. Luego de culminar su etapa de formación académica viajó a Francia por motivos de la segunda guerra mundial, al llegar a París comenzó a ejercer su profesión principal colaborando en su primer proyecto el cual le brinda múltiples oportunidades. Tiempo después Xenakis, ingresó al conservatorio de París donde su interés por la composición surgió recibiendo clases de maestros como: Olivier Messiaen, Darius Milhaud, Arthur Honegger entre otros. Obteniendo conocimientos en el campo de la música y la arquitectura escribió su primera obra llamada *Metástasis* donde experimentó combinar ambas profesiones.

Askell Masson nació en *Reykjavik*, Islandia en el año 1953. Sus gustos musicales iniciaron con un poco de batería y el clarinete a una edad temprana. Ingresó al colegio de su ciudad natal *Reykjavik College of Music* y años más tarde viajó a Inglaterra en busca de perfeccionar sus habilidades recibiendo clases de composición y percusión con los maestros Jame Blades y Patrick Savill en la ciudad de Londres. Masson fue un compositor reconocido a nivel internacional por su gran excelencia musical, escribiendo obras que fueron interpretadas por reconocidas orquestas en todo el mundo en la que podemos mencionar: la Orquesta Sinfónica de la BBC, la Orquesta Filarmónica de Radio de París, la Orquesta de Cleveland, Filarmónica de Nueva York, entre otras. A su vez trabajó en diversas instituciones de gran prestigio en países como; Copenhague, Estocolmo, Londres y París. Además, colaboró con grandes artistas de la talla de Evelyn Glennie, Roger Woodward, Benny Sluchin y Gert Mortensen, por mencionar algunos.

El compositor Csaba zoltán Marjan de origen húngaro, nació en el año 1983 en una ciudad llamada *Nyíregyháza*. Su pasión por la música inició desde muy joven estudiando piano y timbales con el maestro Csaba Joó en la escuela de Artes *Nyíregyháza*. Años más tarde ingresó al conservatorio de la universidad de *Decebre* donde obtuvo una maestría con el maestro István Szabó. Durante su formación como músico tuvo la oportunidad de participar como percusionista extra con prestigiosas orquestas tales como: la Orquesta Sinfónica de *Debrecen*, la Orquesta Filarmónica de *Helsinki*, la Radio de *Helsinki* Orquesta Sinfónica y el *Avantil*, por mencionar algunas. Así mismo, participó en importantes conjuntos de música de cámara en los que destaca *sonus percussion ensemble* y a su vez trabajó como percusionista en la Orquesta Sinfónica de *Budafoki Dohnányi Ernő* (Budapest). Marjan, se destacó en diversas competencias recibiendo muchos premios y aclamaciones por el público en la que podemos resaltar el primer lugar en el concurso de solos e percusiones en Hungría.

Por último, el percusionista y compositor panameño Carlos Camacho, nació en la ciudad de Panamá en el año 1889. Su entusiasmo por la música inició a la edad de 9 años cuando sus padres lo ingresaron a clases de batería con el maestro Gustavo Gilkes en la Academia de Música de Erick. Paralelo a sus clases en la academia, participaba de forma regular en la banda de música de su colegio tocando el redoblante. Cuatro años más tarde comenzó sus estudios de percusión de manera formal con el maestro Osvaldo Sempris en el Instituto Nacional de Música. Posteriormente continuó formándose en los Estados Unidos donde estudió sus títulos de licenciatura en *Sam Houston State University*, Maestría en *Carnegie Mellon University* y doctorado en *Cincinnati college-conservatory of music*. Como compositor estudió con Brian Herrington en Sam Houston State University y Evan Williams en el Conservatorio de Cincinnati. Camacho ha recibido encargos por interpretes internacionales y de Panamá, incluyendo a John Lane, el Sam Houston percussion Group, el clarinetista Alexis Fong, la Cayambis Sinfonietta entre otros. Camacho ha ganado el premio de composición Fisher Tull por su obra *Pi, para vibráfono y materiales vítreos* y ha ganado en dos ocasiones el premio Roque Cordero, en el 2018 con la obra *Pulsos, para clarinete en Si bemol* y en el 2019 con la obra *a Conjuración [to Electra]*.

La versatilidad de la percusión permite al compositor expresarse de manera auténtica. El repertorio presentado, crea un viaje en el tiempo que nos permite escuchar y conocer un grupo selecto de las composiciones anteriores más emblemáticas. Imaginando las posibles características y circunstancias presentada en diversas etapas de su vida, que llevaron a este grupo selecto de compositores a la confección de estas obras a través del análisis y su historia.

CAPÍTULO III

ANÁLISIS DEL REPERTORIO

Kim for snare solo (2001)

Áskell Másson

Dentro del repertorio estándar para redoblante solo, *Kim* es considerada una de las obras más interpretadas a nivel mundial. Los diversos colores y timbres que explora el Sr. Masson son de las características fundamentales en esta obra. La misma está conformada por elementos convencionales y no convencionales en el instrumento.

Kim forma parte de un grupo de solos y conciertos que surge con el objetivo de presentar el redoblante como un instrumento solista. Masson crea este conjunto de solos bajo un mismo esquema, explorando las diversas sonoridades del instrumento como los golpes en el aro, palmadas en la bordona, modificación tímbrica del redoblante y combinaciones e indicación de como tocar con las baquetas o brochas de metal. *Kim* comienza con una entrada dramática al escenario, donde el compositor fusiona aspectos musicales y teatrales creando una interacción con el público. Su nombre proviene del término “embrión”. Dicho término juega un papel importante en el desarrollo de la pieza debido a que los motivos y frases se desarrollan en base a este concepto. La idea del embrión representa las distintas etapas evolutivas que al transcurrir del tiempo tomará una nueva forma, representada con un motivo rítmico que se va desarrollando gradualmente a lo largo de la obra.

Su estructura, está fundamentada en tres métricas; 3/8 - 7/8 - 11/8. Esta serie de métrica es presentada en la introducción de la obra y es desarrollada durante la misma. Mantiene un orden simétrico en su totalidad, pulsación estable y variaciones rítmicas.



Figura 6. Introducción de métrica mixta, *Kim for snare*.

Esta sección se presenta por primera vez en el compás del 1 al 6. En el transcurso de la obra, este fragmento introductorio muestra algunos cambios en los siguientes compases. Compás No. 22 – No. 27 / No.76 – No. 78, se conserva el concepto principal con algunas variantes en la ejecución del instrumento. Compás No. 96, recapitulación de la sección principal incorporando la voz.

Luego de presentar el *tempo*, la métrica y algunos recursos rítmicos, la sección que inicia en el compás No.7 y finaliza en el No.12, incorporando sonoridades exploradas en obras anteriores elaboradas por el Sr. Masson y otros compositores.

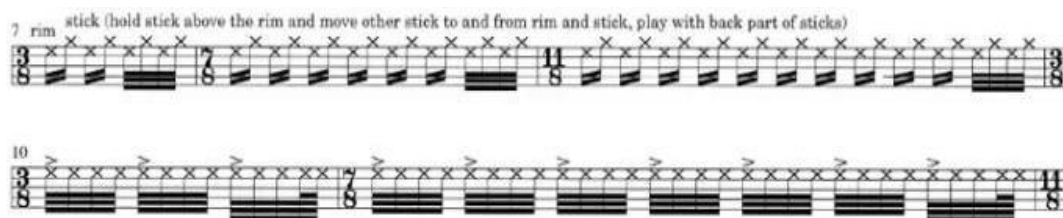


Figura 7. Recursos tímbricos. *Kím for snare drum*, Compás 7 -12.

Este recurso es presentado en diversos momentos de la obra, en los compases siguientes se profundizará sobre la utilización de este motivo en otras secciones de la obra.

- Compás No.15 – No.24 / No.36, mantiene el mismo concepto con algunas variantes en las sonoridades.
- Compás No.49 – No.51, se utiliza como transición a una nueva sección.
- Compas No.54 – No.75, contiene el mismo concepto en segundo plano, utilizando el mismo para brindar diversidad tímbrica en la sección.

En el compás No. 28 observamos por primera vez la separación de dos voces, donde la mano derecha posee el papel del acompañamiento y la mano izquierda genera una especie de canto rítmico. El concepto sigue desarrollándose en el compás No. 34 incorporando nuevos elementos. Esta sección es única dentro de la obra, enriqueciendo la misma.



Figura 8. Separación de voces en el redoblante. *Kím for snare drum*, compás 28 – 30.



Figure 9. Separación de voces en el redoblante. *Kim for snare drum*, compás 37 -38.

Ambas secciones están ligadas al mismo concepto, pero cada una de ellas presenta algunas variaciones en las rítmicas y en los recursos tímbricos.

El Sr. Masson, luego de explorar diversos colores en el redoblante, incorporando elementos no convencionales, en el compás No. 52 hace uso de la ejecución del redoblante tradicional, sin dejar de lado estos recursos tímbricos presentados en secciones anteriores. En el siguiente fragmento se observan los aspectos tradicionales del redoblante, complementada con las exploraciones y sonoridades presentadas en la obra. Desarrollando todos estos recursos para crear una nueva sección final.



Figura 10. *Kim for snare drum*, compás 52 – 60.

La elección de un tiempo adecuado es el fundamento principal para generar una interpretación eficaz. Sin embargo, existen diversos aspectos que se deben tomar en cuenta. Los compases introductorios de la obra brindan la información necesaria para poder decidir de qué manera abordarla. La consistencia de ejecución en las diversas secciones debe ser precisa, debido a su participación recurrente en los tiempos débil a inicios y finales de frases, cuya afirmación recae sobre el tiempo principal de cada compás.

Es importante que el intérprete identifique las diversas secciones y genere un estudio detallado de cada una de ellas. La sección del compás No.12 al No. 21 donde el compositor incorpora el uso de la goma en el parche de redoblante, es uno de los fragmentos que se deben estudiar detalladamente para explorar las sonoridades que desea plasmar el Sr. Masson en la obra. Las voces separadas a inicio del compás No.24 se deben estudiar independientemente, para lograr una comprensión amplia sobre los motivos que se ejecutan en cada una de ella. Una vez se haya finalizado este proceso, podemos incorporar el estudio con ambas manos.

Kim, junto a las otras composiciones de Askeel Masson para el redoblante, conforman un aporte importante a la literatura del instrumento, debido a que no es frecuentemente considerado como un instrumento solista. La complejidad métrica y rítmica de esta obra,

junto a su novedosa exploración tímbrica crean una obra que posiciona al redoblante al nivel de otros instrumentos.

Le livres des Claviers IV (1988)

Philippe Manoury

Las obras para vibráfono solo han tomado una posición de importancia mundial en el repertorio interpretativo y técnico en los últimos años. Diversos compositores han empleado cierta atracción por este instrumento, escribiendo para él obras emblemáticas. Debido a este trabajo existen una gran variedad de obras que destacan el virtuosismo y los aspectos sentimentales más profundos del ser humano. Manoury dedicó un movimiento para explorar esta gama de recursos dentro de su obra para ensamble de percusión, transportando a la audiencia con su composición a lugares de meditación.

El libro de los teclados o *Le livres des claviers*, como originalmente se conoce, es una colección de obras para percusión. Fue escrita por el compositor Frances Philippe Manoury en 1988 para el grupo *Percussions de Strasbourg*. La obra está conformada por seis movimientos, en donde el cuarto movimiento de esta obra es el más popular, debido a sus características de un solo de vibráfono. Muchos intérpretes alrededor del mundo la utilizan como una de las obras del repertorio estándar que ha trascendido emblemáticamente a nivel mundial. Su alta exigencia técnica e interpretativa la hace atractiva para los ejecutantes. El concepto principal se basa en la exploración de las diversas sonoridades que se pueden explorar en el instrumento.

En los compases introductorios, Philippe Manoury presenta una variedad de elementos que se desarrollarán durante la obra. A menudo hace énfasis en el uso del pedal y las diversas formas en que podemos graduarlo para poder generar múltiples timbres interesantes al oyente. Por otra parte, las indicaciones sobre los diversos cambios de baquetas son frecuentes en el transcurso de la obra.

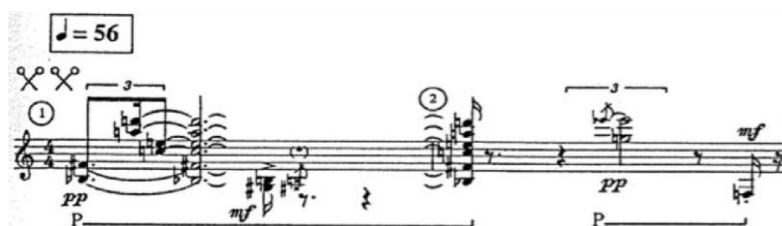


Figura 11. Inicaciones. *Le Livres des Claviers IV*, compás 1 – 2.

Los tiempos sugeridos por el Sr. Manoury están presente frecuentemente, cada una de ellas representa una sección distinta que tiene relación entre sí. *Le livres des Claviers IV* indica al menos doce cambios métricos que deben ser respetadas para generar una interpretación eficaz. Es importante resaltar que cada una de estas indicaciones de tiempo son únicas y su métrica mayormente estable.

Le livres des Claviers IV contiene diversos motivos que se presentan en distintas secciones. Manoury utiliza el *glissando* como un recurso protagonista en tres puntos importantes de la obra. El mismo es presentado en punto opuesto al instrumento clasificándose de la siguiente manera.

El compás No. 4, el compositor sugiere utilizar baquetas de una definición más rústica para generar suspenso en la obra. Compás No. 27, presenta el mismo concepto, pero con una variación en las baquetas, esta vez el *glissando* se ejecuta en dirección similar. Compás No. 86, recapitula el concepto introductorio para dar conclusión a la obra.



Figura 12. Glissando. *Le Livres des Claviers IV*. compás 4.

Otro de los recursos utilizados recurrentemente se puede observar en el compás No. 7, escrito como un ornamento con ritmos definidos. Este motivo es presentado por segunda vez en un contexto más amplio en el compás No. 11 al No. 16 donde utiliza el mismo concepto, pero con un periodo más extenso de duración.

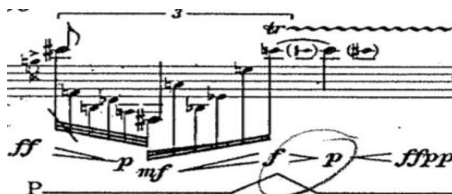


Figura 13. Ornamento rítmico. *Le Livres des Claviers IV*, compás 7.

La sección que se presenta en el compás No. 9 de acordes e intervalos, se desarrolla en diversas secciones durante la obra con algunas variaciones en la figuración, tiempo y duración. En el compás No. 26 al No. 33 se retoma el mismo recurso con aumento en los ritmos. El concepto sigue desarrollándose con mayor prolongación en el compás No. 35 al No. 49, utilizada a su vez como transición a la sección siguiente.

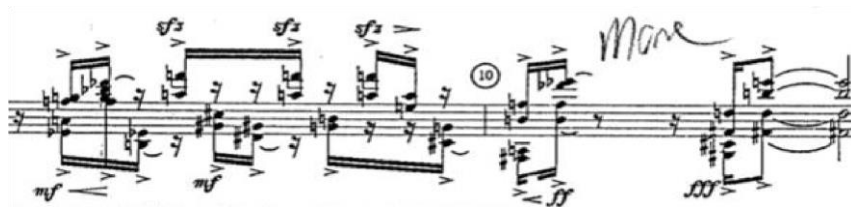


Figura 14. Sección de Acorde e Intervalos. *Le Livres des Claviers IV*, compás 9-10

Por otra parte, se resalta la variación de los acordes e intervalos presentados en la sección anterior. En el compás No. 20 al No. 22 mantiene el mismo concepto con variaciones en la notación rítmica, esta vez es presentada en forma de tresillos. Durante la obra se encuentran algunos fragmentos de este pasaje, en donde es utilizado como transición a la sección que viene. Esta recapitulación se presenta en el compás No. 75 y No. 76.

La sección que inicia en el compás No. 17 contiene un material conformado por fusas. Esta sección la podemos observar por primera vez en el compás No.17 al No.19, en donde mantiene un concepto a dos voces. El Sr. Manoury escribe dos dimensiones de sonidos para resaltar el efecto requerido. Donde el *Bb* representa una pulsación en diversas partes de la subdivisión cuaternaria, mientras que el resto de la melodía se mantiene como un acompañamiento. Esta sección se desarrolla de una manera más prolongada en el compás No. al No. 86. A continuación, presentaremos un ejemplo de esta separación de las voces.

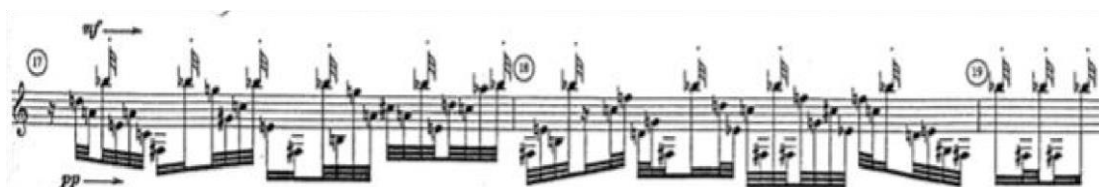


Figura 15. Separación de las voces. *Le Livres des Claviers IV*, compás 17- 19.

Es recomendable estudiar cada sección de manera individual, para generar la comprensión más amplia de la obra. Los tiempos escogidos por el compositor deben ser ejecutados estrictamente a lo indicado o similar a ellos. Los sonidos pianos, intermedios, fuertes y fuertísimos deben ser estudiados de manera independiente para generar un balance en la interpretación. Es importante resaltar el estudio de los acentos, estos también son partes esenciales de las frases y motivos dentro de las secciones.

El pedal, los ornamentos y las figuraciones rítmicas deben ser analizados y estudiados por separado y de manera progresiva. Debido a su contenido detallado sobre los elementos mencionados anteriormente, cada una de estas indicaciones es importante para efectuar una interpretación plena.

Le Livres des Claviers IV, estaba basada en el concepto tradicional y experimental del vibráfono, en donde el Sr. Manoury crea momentos meditativos y catastróficos, generando un equilibrio. Los acordes e intervalos crean atmósferas en donde cada versión es única. Esta característica es la que posiciona a este solo de vibráfono como una de las obras más ejecutadas a nivel mundial.

Rebonds B, Percusión Múltiple (1987 - 1989)

Iannis Xenakis

La famosa obra de percusión *Rebonds* del compositor Iannis Xenakis, está basada en dos movimientos contrastantes que reciben el nombre de A y B. El intérprete puede ejecutar cada movimiento en el orden que desee, generando una versión propia. Xenakis escribió *Rebonds* a una edad de 65 años aproximadamente, donde se encontraba en la etapa madura de su vida. Los conflictos sociales causaron un gran impacto en su vida, en el que podemos destacar la segunda guerra mundial o la llegada de las organizaciones Nazi a Grecia. En consecuencia, estos acontecimientos pueden haber inspirado la composición de *Rebonds*. Algunos de los aspectos que se pueden vincular son las elecciones de los instrumentos que conformaría cada movimiento, utilizando pieles y parches de sonoridades oscuras que representarían los campos de concentraciones. Durante el transcurso de la obra se escuchan fuertes golpes en los tambores que brindan una sensación de explosiones de guerra.

La estructura del *rebonds b* estaba basada en un *molto perpetuo* desarrollada en toda la obra. La misma está conformada por una pulsación estable de semicorcheas en la parte superior que mantiene la subdivisión en la cual se desenvuelve la melodía principal. Se mantiene este concepto siendo interrumpida en múltiples secciones presentadas como una escala tímbrica, en los parches en movimiento ascendente y descendente. La voz superior es acompañada de ornamentos situados en diversos lugares de la subdivisión cuaternaria.



Figura 16. Movimiento perpetuo. *Rebonds B*, Introducción.

Los acentos presentados en la voz inferior conforman una parte fundamental de la obra. Usualmente se mantienen en una altura estable entre fuerte y fuertísimo. En la figura presentada en la parte superior, se puede observar la diferencia entre los acentos. Es

importante resaltar que los dobles acentos se escucharán mayormente en el tambor grave del conjunto de instrumentos de manera simétrica entre el tiempo uno y tres de la subdivisión cuaternaria. El mismo representa el inicio y la conclusión de una frase o sección. Este concepto se desarrolla con mayor presencia en el transcurso de la obra en otros instrumentos como el bombo, la conga y el bongó hembra. En los compases No. 8 y No. 9 se presenta la primera interrupción del flujo constante de la base rítmica en la voz superior. Esta subsección recapitula en el compás No. 16 y No.17 manteniendo el mismo concepto.



Figura 17. Interrupción de la base rítmica. *Rebonds B.*, compás 7 - 10.

La sección de los bloques de madera (*woodblocks*), se presenta por primera vez en el compás No. 30. En el compás No. 64 se recapitula el mismo concepto con variaciones en las figuraciones. Más adelante, en el compás No. 75, Xenakis fusiona ambas secciones presentadas anteriormente, para conformar una nueva sección entre pieles y maderas llevando la música a un potente final.



Figura 18. Sección de Woodblocks. *Rebonds B.*, compás 31 - 34.

La precisión rítmica en la ejecución de la obra debe ser impecable en cada sección. Es importante mantener un tiempo estable que permita reconocer cada panorama presentado. Al momento de escoger el tiempo, debemos considerar la pulsación requerida por el compositor para generar una interpretación acorde a lo establecido. *Rebonds* está compuesto por una pulsación estable en la voz inferior, presentado por semicorcheas. Sin embargo, se observan secciones en donde el pulso rítmico aumenta. Por ejemplo, en el compás No. 44 se puede apreciar el cambio del flujo rítmico constante de semicorchea que se mantenía en la obra y cambia de manera súbita a fusas. Esta subsección se encuentra en diversos puntos de la obra.



Figura 19. Aumentación del flujo rítmico, *Rebonds B.* compás 46 - 47.

Luego de observar la imagen en la parte superior, cabe resaltar que esta pequeña sección se presenta nuevamente en el tercer tiempo del compás No. 56. Ambas partes presentan el mismo concepto, con variaciones en la duración de los compases.

En *rebonds*, podemos considerar múltiples digitaciones para la ejecución de los ornamentos. Sin embargo, existen dos soluciones comunes para esta problemática. El primer ejemplo, se basa en abordar los ornamentos con la mano derecha solamente, haciendo uso de un rudimento llamado *four stroke ruff*, que son tres golpes abiertos en cada mano. Esta decisión facilita el desplazamiento en la ejecución de la obra, permitiendo trabajar con la mano izquierda la melodía, sin complicación alguna.

El segundo ejemplo, se enfoca en abordar este pasaje con una digitación invertida del ruff de cuatro golpes, el cual consiste en interpretar los ornamentos haciendo un golpe inicial con la mano derecha y luego dos golpes con la izquierda para resolver. Dicho esto, *rebonds* se puede ejecutar al inverso de esta referencia, el primer golpe se ejecutaría con la mano izquierda y los dos golpes restantes con la mano derecha (L-R-R). Esta opción brinda mayor estabilidad en la pulsación.

Los acentos señalados en las obras deben ser estudiados de manera independiente a la obra, debido a que *rebonds* está conformado por acentos convencionales y acentos dobles. Los acentos dobles se observan frecuentemente en los toms, particularmente en el tercer tiempo. Es importante contrastar la intensidad de los diferentes tipos de acentos.

Los Bloques de madera se deben estudiar de manera individual, explorando la sonoridad y las diversas digitaciones que se pueden emplear. En la sección de los compases No. 31 al No. 32 y los compases No. 44 al No. 56, la digitación se debe practicar de manera individual para generar una precisión eficaz en la interpretación.

En conclusión, el intérprete deberá dividir la obra en múltiples secciones para poder realizar un trabajo eficiente, debido a que *rebonds*, contiene información que se debe trabajar detalladamente. La precisión es el eje fundamental de este conjunto de obras.

Niflheim for Marimba (2010)

Csaba Zoltán Marján

El repertorio de la marimba ha evolucionado a través de los años y con ella las exigencias en su ejecución técnica. *Niflheim* es una de las obras más interpretadas alrededor del mundo y es frecuentemente solicitada en competencias. Se caracteriza por su energía y destreza, fusionadas con momentos sensitivos y dulces.

Niflheim para marimba sola fue escrita bajo un encargo de István Szabó, quien fue profesor de Marján, con el fin de ser una pieza obligatoria para la competencia anual de percusiones en la Academia de música de Hungría. Su nombre proviene de un lugar místico de la mitología nórdica, el cual esta está basada en las creencias religiosas, leyendas antiguas sobre Dioses y sus poderes sobrenaturales. *Niflheim* es conocida como el hogar de las tinieblas donde prevalece el eterno frío y su tenebrosa oscuridad, donde la niebla representaba las almas que están en el inframundo y la furia de los Dioses. Este lugar representa uno de los reinos mencionados en las antiguas leyendas nórdicas, convirtiendo esta pieza en una combinación entre lo espiritual y el virtuosismo musical.

La introducción de la obra inicia con un *Molto perpetuo* en A natural, que se va desarrollando progresivamente con algunas variaciones en su estructura y dinámicas. Este movimiento es un acompañante de la melodía principal que se presenta con ligeros acentos e interrupciones al principio o final de cada sección.

En el compás 51 se observa un coral con una armonía tradicional. La misma está conformada por una progresión armónica de la siguiente manera:

Eb M - F9 - Gm7 – GbM – Bbm - Eb9 - D dism – CbM - Bbm - Pedal Eb.

La aumentación de las figuras rítmicas que observamos en esta sección, solo se presenta por primera y última vez en el transcurso de la obra.



Figura 20. Sección Coral, *Niflheim for marimba*. compás 51 – 57

Esta selección de acordes escritos por el compositor expresa momentos únicos y sensitivos, generando un contraste entre la destreza y la interpretación musical. Obteniendo frases amplias de secciones para generar un equilibrio musical. A continuación, muestra una progresión armónica presentada en forma de arpeggio:

Gm/pedal C - Ab7 – Fm/pedal Bb - Gm7 – EbM/pedal Ab - G7 - Cm9



Figura 21. Arpeggios, Niflheim for Marimba. compás 137 - 139.

La métrica y el tiempo es la base fundamental de la obra. Cada una de las secciones deben ejecutarse con el equilibrio exacto entre las indicaciones sugeridas. Existe un aproximado de 19 tipos de compases diversos que están estructurados de manera asimétrica. Los mismos están clasificados de la siguiente manera.

Métricas Binarias

2/4 - 2/8

Métricas ternarias

3/4 - 3/8 - 6/8

Métricas cuaternarias

4/4 - 12/8

Métricas de Amalgamas o Mixtas

15/16 - 13/16 - 5/8 - 12/16 - 9/16 - 7/8 - 10/8 - 14/16 - 17/16 - 18/16 - 11/16 - 5/4

Niflheim, es considerada una de las obras más difíciles por su tecnicismo y la musicalidad. Una de las principales barreras que impide la ejecución de la obra es la digitación y el desplazamiento. El Sr. Marjan, escribió algunas digitaciones sugeridas para generar un mejor rendimiento en la interpretación de la obra. Agregando a esto, se ha efectuado un análisis de cada digitación recopilándolas en un cuadro de Permutaciones que se observará en el cuadro siguiente.

Tabla de Permutaciones

1-2-3 4-2-4-2 4-3-2-4 3-2-3-2 (3-2)
 1 2-3-4-2 3-2-3-2
 3-4-2-4 3-2-4-3 2
 1-2-3-4
 1-2-3 4-2-3-4 2-3-2-3 2-1-3-2
 3-4-2-4 2-3-2-4 3-2
 1-2-3-4 1-3-2-4-4
 1-3-2 3-2-3 2-3-2-4 4-3 2-4-3 2
 3-1-3 2-4-2 3-4-2 2-3-2-3
 4-1-4-2-4-2 3-1-4-2-4-2 3-1-4-2-4-4-2-4
 2-3-4 3-2-4 2
 2-3-4-2 4-3-2-3 2-3-4-2 4-3-2-3 1-2-3-4 1
 3-4-1 3-2-3-2 4
 3-4 3-4 1-2-3 2-4-2 3-2-1
 4 4-2-3-1 4-3-2-1-3-3
 1-2-3-2 4-2-3-2-3 1-3-2-4 2-3-2-3
 1-3-2-4 1-3-2-3 4-1-3-2 3-2-4-2 3-1-4-1 3-4
 2-1-2-3 2-3-4-2 2-3-1 1-3-2-3 2-4-2-4 2-4-3-2 1-1
 1-2-3-4 2-4-2-4 3-4 3-4-2-4 3-2-4-3 2-3-2-3
 4-4-2-1-3-1 4-3-2-1-3-3
 1 2-3-4-2 4-2-4-3 2-4-3-2 3-2-3-2 1
 1-2-3 4-2-3-2 4-2-3-2 4-3-2-1 3-4-3-2 1-4-3-2 1-4-3-2 1-2-3-4
 2-3 4-2-3-4 2-3-4-2
 2-3-4 2-3-4-2 3-4-2-4 2-1-4-2 3-1-3-2 1-3-2-3 1 3-2-3 2-3-2 3-2-4
 1-3-4 1-3-4 3-4 4-3
 3-4 3-4 3-4 4-3 4-3 2-3-2 3-2 4-2-3-4 1-2-3-4 (x2) 1-2-3-2 3-2-3-1 4-2-3-1

El final de la obra posee similitudes con su introducción, con ligeras variaciones en la rítmica, figuraciones y acordes. La introducción de la obra es presentada con una apoyatura triple reposando en una acorde de *Gm#7* y la parte final de la obra concluye con una figuración similar al principio, pero esta vez representada por un seisillo que reposa en una acordé *G7*. Para interpretar esta obra, el marimbista debe dominar todas las técnicas y tipos de golpe en la marimba. Particularmente los golpes de dobles verticales y los dobles laterales son utilizados con frecuencia en esta obra. Para interpretar el coral del compás No. 51, se puede experimentar con varios tipos de redobles.

Repique No. 1 para redoblante solo

Carlos Camacho

El compositor Panameño Carlos Camacho ha sido uno de los responsables por crear un repertorio para percusión panameño. Además de haber sido el recipiente de muchas obras escritas por compositores tanto panameños como internacionales, Camacho ha aportado significativamente con un prolífico catálogo de obras para percusión de su propia autoría. El *Repique No. 1* para redoblante solo es el primer solo para el instrumento por un compositor panameño. En este trabajo se analizará la obra en su contexto estructural y se discutirán las diferentes técnicas utilizadas para su ejecución. Seguidamente se brindarán recomendaciones para la interpretación, tomando como partida la experiencia del autor preparando la obra y las sesiones didácticas con el compositor de la obra.

El *Repique No.1* del compositor y percusionista panameño Carlos Camacho, fue escrito para el Dr. John Lane bajo un encargo, luego de estrenar su obra para dúo *Cuando la caja repica, la trompeta suena*. Al igual que cuando *la caja repica...*, el *Repique No. 1* está basado en ritmos característicos de la cultura urbana y folclórica de Panamá. La obra presenta diversas secciones donde el compositor utiliza una variedad de sonoridades y colores en el redoblante.

El *Repique No. 1* está influenciado por dos estilos contrastantes. El primero es el estilo de redoble concertante de los percusionistas franceses como Jacques Delécluse. El segundo, son los ritmos característicos escuchados en las bandas de marcha urbana de Panamá. La influencia de Delécluse es obvia, debido a que es un contenido predominante en el currículo a nivel superior alrededor del mundo. La influencia de marcha urbana viene de la experiencia del compositor en bandas escolares durante su educación secundaria.

A pesar de que se ha mencionado la influencia francesa en la escritura del redoblante, la notación es más consistente con el estilo norteamericano. Dicho estilo se puede observar en la notación de los redobles, en donde se utilizan diagonales en lugar de *tremolo*. Camacho utiliza siempre tres diagonales para denotar el redoble.

La introducción de la pieza inicia con lo que se le denomina en las bandas urbanas como un “rompe”. El rompe es caracterizado por ejecutar un redoble sobre el cual se improvisa utilizando golpes acentuados en el parche y en la campana (*rim shot*). Tras los tres compases introductorios se presenta la segunda sección de la pieza. Esta sección es rítmicamente ambigua, y es frecuentemente interrumpida por motivos rítmicos característicos de las bandas de guerra.

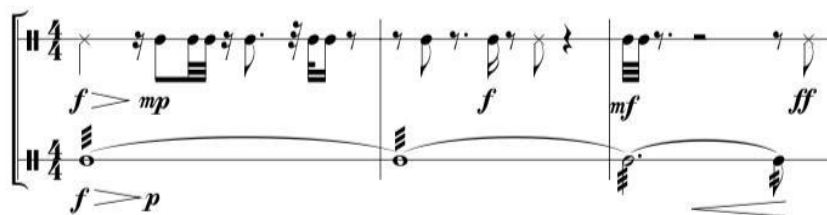


Ilustración 23. Introducción en estilo de rompe. C. 1-3.

El pasaje de los compases 17-24 pueden ser considerados como una sección de transición hacia la siguiente sección de la pieza. En esta sección el duelo no es entre los estilos, si no entre el *tempi*. El pasaje contiene una disputa entre el tempo de 144 bpm y 75 bpm. El intérprete debe retener ambos *tempi* y cambiar de uno a otro súbitamente. A partir del compás 22, se inicia un *acelerando* que conduce hacia la siguiente sección.



Ilustración 14. Repique No. 1. Cambios súbitos de *tempi*. c. 15-20.

La sección B inicia en el compás 25, con una textura contrastante a todo lo anterior. En el lenguaje de bandas de guerra, a esta sección se le podría denominar una variación en la técnica del “machinon”, lo cual es una pobre traducción al término en inglés “*machine gun*” (metralleta). Típicamente, el machinon se utiliza como un potente y ruidoso estilo de improvisación. En este caso, Camacho lo emplea a dinámicas suaves. Cada intervención se ve interrumpida por pausas, hasta llegar al compás 33 en donde se observa un ritmo de murga.

La tercera sección retoma la idea del “rompe”, pero esta vez con un lenguaje más neutral y con redobles que exploran matices diferentes. En los compases 37-40 se encuentra una cita escondida de la *Gazza Ladra*, de Rossini. El reto para el percusionista radica en realizar redobles expresivos manteniendo la voz superior totalmente independiente. La conclusión de la pieza consiste en una voz superior que improvisa mientras que la textura del redoble se va alejando, eventualmente dejando a la voz principal sola.

Para crear dinamismo en la pieza, el compositor utiliza diferentes tipos de recursos tímbricos respetando la naturaleza del instrumento. En primer lugar, se utilizan diferentes

matices para explorar el rango dinámico del instrumento. Se utilizan además diferentes sonidos, como el ordinario sonido del parche, el *rim shot*, el *stick on stick* y un efecto de *wah wah* que es logrado al presionar con la mano inmediatamente después de tocar el *rim shot*. Dicho efecto concluye efectivamente la pieza.

Para comprender el espíritu del *Repique No. 1* se le recomienda al intérprete que realice audiciones de bandas independientes de marchas panameñas. El Búho de Oro y la Banda Centenario son recomendadas para comprender exactamente el sonido que el compositor intentó recrear. Además de conocer el estilo urbano de Panamá, el intérprete debe trabajar en las técnicas incluidas en esta obra. Estas técnicas son las siguientes:

Los redobles: El intérprete debe practicar los redobles de concierto a los extremos de las posibilidades del instrumento. Se debe tener en mente que la obra hace alusión a dos estilos, el de marcha y el de concierto.

La campana o el *rim shot*: Ejecutar los *rim shots* es más común en géneros populares que en el estilo concertante. De hecho, es común reemplazar el *rim shot* con un estilo híbrido de *rim shot* con *cross stick*. Esta técnica no es posible en el *Repique No. 1*, por lo que es totalmente crucial dominar la técnica del *rim shot*. En muchos casos, es recomendable tocar cerca del aro que está más cerca del intérprete, en lugar de lo que se hace generalmente, en la parte delantera del tambor. Esto facilita el desplazamiento de la baqueta del cuero a la campana.

Una vez dominadas las técnicas, el intérprete debe descifrar rítmicamente los diferentes pasajes. Los ritmos son complejos, y a pesar de que puede existir cierta libertad, se debe procurar la exactitud rítmica. Es recomendable solfear rítmicamente cada pasaje para encontrar el fraseo correcto. Para dominar los diferentes cambios de tempo es recomendable trabajarlos independientemente y unirlos posteriormente.

El *Repique No. 1* surge por el deseo del compositor en combinar las tradiciones clásicas con los estilos de marcha de Panamá. Para lograrlo, Camacho emplea técnicas características de las bandas de Panamá insertándolas en pasajes rítmicamente abstractos. La obra está estructurada en tres secciones con una introducción de tres compases y algunas secciones transitorias (Intro, A, Transición, B, Transición C). En la obra, se pueden escuchar influencias claras de las bandas independientes, como la introducción en estilo de “rompe” y los diversos motivos característicos de dichas bandas. Para una deliberación exitosa, se recomienda al intérprete que escuche música de bandas de marcha panameñas. Se espera que este trabajo resalte la labor de compositores panameños y más compositores panameños en escribir para la percusión, así como para abrir el compás de que más investigadores indaguen sobre la labor creativa de compositores de nuestro país.

Eight Pieces for Four Timpani

Elliott Carter

Eight Pieces for Four Timpani del compositor Elliott Carter es una de las colecciones de solos más importantes para el instrumento. Estas obras para timbal solo están basadas en la técnica de la modulación métrica y fueron consideradas muy complejas para su época. Además de experimentar con el ritmo, Carter utiliza técnicas no convencionales para el instrumento, tales como, los armónicos y la articulación de golpes en diferentes regiones del tambor. Las piezas en esta colección no deben ser consideradas como movimientos, sino como obras independientes. A pesar de que es posible escoger varias para realizar una suite, Carter recomienda no programar más de cuatro piezas en un recital. Las obras de esta colección fueron escritas en dos secciones, los seis primeros solos de esta colección se llevaron a cabo entre 1949 a 1950 y los otros dos solos correspondientes se anexan en el año 1966 bajo la supervisión del Jan Williams, miembro de la fila de percusión del *American Symphony Orchestra*, durante 1962 - 1964. *Saeta* fue escrita bajo la inspiración de una canción religiosa andaluza que trata de un poema sobre la lluvia y fue escrita a Al Howard.

La afinación de *Saeta* consiste en intervalos de cuartas justas ascendentes con la raíz doblada (E, A, D, E). Dicha afinación se mantiene constante durante la pieza. Para crear una variedad sonora, el compositor aprovecha las distintas regiones del instrumento. El sonido ordinario o normal del timbal se indica con una (N). Con una (C) se indica tocar en el centro del tambor, en donde se produce un sonido seco y *staccato*. Además de emplear las distintas regiones del tambor, Carter utiliza diferentes coberturas de la baqueta. La felpa de la baqueta con la indicación “HEADS” (cabeza) y la madera de la baqueta con la indicación “BUTTS” (mango de la baqueta). Además de las dos regiones del tambor, Carter utiliza dos tipos de articulación, el golpe convencional “NS” (*normal stroke*) y el golpe muerto “*Dead Stroke*”.

En cuanto a la textura, como es típico de la música para timbal, se emplean líneas monódicas. Es decir, una sola voz. Sin embargo, Carter explora texturas homofónicas, con una melodía y un acompañamiento presentes simultáneamente. Un ejemplo se puede ver en el compás 3, en donde una melodía está presente con un sonido resonante. Dicha melodía es acompañada por figuras disjuntas de corcheas, tocadas en el centro del tambor. El compositor asegura distinguir cada voz con el timbre. La melodía con la indicación (N) normal, y el acompañamiento en el centro del tambor (C). Esta idea es interrumpida por dos compases

aleatorios que se dirigen hacia un desarrollo del material homofónico. Esta vez la melodía parece estar más elaborada.

LeBrun (2014) señala que *Saeta* se estructura en siete secciones en donde se realizan modulaciones métricas. La modulación métrica es una técnica en donde dos *tempi* se relacionan por un ritmo en particular. La primera modulación métrica se puede observar en el compás 26, en donde un grupo de 5 semicorcheas a 50 *bpm* tienen la misma velocidad que negras a 60 *bpm*. El siguiente cambio de tempo aparece en el compás 36, en donde se observa un cambio de métrica, pero el tempo se mantiene constante. La tercera modulación métrica ocurre en el compás 42, con un cambio de 60 *bpm* a 45 *bpm* relacionados por la corchea. La cuarta modulación se observa en el compás 52. Carter prepara dicha modulación con cinquillos, los cuales se mantienen constantes en ambos *tempi*. La siguiente modulación ocurre en el compás 74, siendo preparada con corcheas apuntilladas. Finalmente, dentro del complicado pasaje surge un ritmo que prepara las negras del compás 91 a un tempo de 60 *bpm*, dirigiendo hacia el final de la obra.



Figura 25. Modulación métrica. Eight Pieces for Four Timpani, Elliot Carter.

Además de la implementación de la modulación métrica, Carter utiliza la métrica mixta. Durante toda la pieza se pueden observar abundantes cambios de la cifra indicadora de compás. Adicionalmente, el lenguaje rítmico de Carter emplea subdivisiones de dos, tres, cuatro, y cinco figuras. Dicha complejidad rítmica es necesaria debido a los mínimos recursos melódicos posibles en los cuatro tambores.

El problema más evidente a la hora de montar piezas con modulación métrica es que no se puede utilizar el metrónomo. Si bien es cierto que el aspecto más importante de este tipo de obras consiste en interpretar a exactitud el ritmo y el tempo, el intérprete se ve forzado a experimentar con diferentes tipos de metodologías. Lo primero que se puede hacer

es practicar cada sección individualmente, utilizando un metrónomo como referencia. Una vez el material esté aprendido de manera significativa se puede juntar las diferentes secciones. Para practicar la obra de forma continua, el intérprete puede elaborar una pista de ritmo. La elaboración de una pista de ritmo, o un *click track*, se puede lograr por medio de un *Digital Audio Workstation* o DAW. Por medio del DAW, el intérprete puede crear pistas de ritmo personalizadas.

Otro problema notable es la digitación. Debido a la virtuosa naturaleza de este solo, el timpanista debe contemplar muchas digitaciones no ortodoxas para la ejecución del instrumento. En las secciones con melodía y acompañamiento, la primera intuición sería tocar la melodía con la mano derecha y el acompañamiento con la izquierda. Sin embargo, debido a los grandes saltos en el acompañamiento, se deben compartir las manos tanto para la melodía como el acompañamiento. Carter ya ha resuelto el problema de la definición de cada voz, separándolas por medio del timbre.

A pesar de haber sido unas de las primeras obras de importancia para el instrumento, las obras para timpani de Elliot Carter se mantienen como las más importantes en el repertorio de la percusión. El compositor explora su lenguaje rítmico, utilizando las técnicas de la modulación métrica y heterométrica. Carter utiliza diferentes regiones y varios tiempos de implementos para maximizar la posibilidad sonora del instrumento. Además, se exploran texturas no comunes en la escritura del timbal, tales como la homofonía. La complejidad rítmica de Saeta dificulta el proceso de preparación con un metrónomo, por lo que se recomienda practicar inicialmente las diferentes secciones independientemente, para posteriormente unificarlas. Con la ayuda de un DAW, el timpanista puede diseñar una pista de ritmo lo cual permitirá la creación de pistas personalizadas a las necesidades de cada intérprete.

CONCLUSIÓN

Tal y como se ha observado en este trabajo, los instrumentos de percusión presentan un sin fin de sonoridades exploradas en cada uno de ellos. Cada compositor brinda un aporte al crecimiento del repertorio de esta gran familia de instrumentos. El análisis armónico y rítmico nos permite comprender detalladamente sobre el plano en el que se enfoca el compositor, en donde generar movimientos nuevos en aquella época que siguen siendo descifradas en la actualidad. Elliot Carter y sus estudios para timbales orquestales marcaron un antes y después en el estudio de estos instrumentos, desafiando los límites de los intérpretes en cuanto a rítmica, agilidad y sonoridad. El Sr. Manoury y el Sr. Masson también generaron un movimiento similar en cuanto a estos aspectos, buscando expandir las posibilidades sonoras en el vibráfono y el redoblante. Luego de que este grupo de compositores salieran de lo tradicional, obras como la del Dr. Camacho y otros escritores, han sido influenciadas indirectamente por algunas de estas celebridades de la música.

RECOMENDACIÓN

Proporcionar espacios disponibles que les permita a los alumnos estudiar su repertorio en espacios donde no se maneje aglomeraciones de personas. Debido a la demanda de estudiantes que obtiene el curso de estudio de percusión, muchas veces el ruido o la música de otros instrumentos dentro del mismo sitio no permiten una concentración en su totalidad. Interrumpiendo el proceso de las obras en preparación.

Incluir cursos de historia de la percusión, en el ámbito clásico, romántico, impresionista, siglo XIX y folclórico. Esta información puede ser de mucha ayuda a los jóvenes percusionista en formación. Debido a que existen múltiples interrogantes en las nomenclaturas de estos periodos. A su vez, forman parte del estudio diario de los alumnos y esta información sería beneficiosa para su crecimiento profesional.

Proporcionar ayudas económicas a estudiante de escasos recursos. Si bien es cierto, está ayuda ya existe, pero muchas veces es un poco difícil tener acceso a ella. Sin embargo, se puede plantear becas a los estudiantes más sobresalientes, que les permitan seguir creciendo en el ámbito académico y profesional. Cómo un incentivo por su esfuerzo, tomando en cuenta factores como: pasaje, matrícula, comida, vivienda, entre otras...

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Black Swamp Percussion. (9 de Mayo de 2018). BSP Orchestra session: Snare Drum / Scheherazade mvt III [Archivo de video]

https://www.youtube.com/watch?v=hceAZOF_Dbk

Camacho, C. (s. f.). Biography.

<http://www.carloscamachomusic.com/biography/>

Camacho, C. (2020). Biografía / Entrevistado por Daniel Pérez. Trabajo de grado.

Carter, E. (s. f.). *Eight Pieces four timpani (one player) for Timpani*.

https://www.elliottcarter.com/compositions/eight-pieces-for-four-timpani-one-pl_ayer/

Edition Svitzer. (s.f) Niflheim.

<https://www.editionsvitzer.com/catalog/niflheim/c-23/p-273>

Fernandez, P. (2018). Fraseos y digitaciones sobre la flauta mágica. Clase Magistral, Universidad de Panamá.

Fernandez, P. (2018). Fraseos y digitaciones sobre España. Clase Magistral, Universidad de Panamá.

Guberman, D. (2019). Composing Freedom: Elliott Carter's 'Self-Reinvention' and the early Cold War. (Tesis doctoral, University of North Carolina at t Chapel Hill)

<https://cdr.lib.unc.edu/concern/dissertations/d791sh05> Kohobeat. (s. f.) Csaba Marjan.

<http://www.kohobeat.com/CsabaMarjan>

Los Angeles Philharmonic. (s. f.) Scheherazade.

<https://es.laphil.com/musicdb/pieces/633/scheherazade>

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

Marino, A. (1 de Octubre de 2019). Mitología Nórdica.

<https://www.historiando.org/mitologia-nordica/>

Ressourcer. Ircam (9 de Julio de 2020). Phillipe Manoury.

<http://brahms.ircam.fr/composers/composer/2165/>

Manoury, P. (24 de Mayo de 2008) Biography.

<http://www.philippemanoury.com/?p=4099>

Manoury, P. (26 de Noviembre de 2008). Le solo de vibraphone.

<http://www.philippemanoury.com/wp-content/uploads/2008/10/solo-d e-vibraphone.pdf>

Michael Lamattina. (3 de Julio 2019). Scheherazade (Rimsky-Korsakov) - snare drum part [Archivo de video]

<https://www.youtube.com/watch?v=OaRTHbWOGeg>

Montaña, A. (2009). Análisis y descripción de la obra rebond B, Iannis Xenakis. (Tesis de Licenciatura, Pontificia Universidad Javeriana

<https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/4379>

Mostlymarimba. (24 de Febrero de 2017). Dr. John Parks: Porgy and Bess Xylo

Excerpt [Archivo de video] <https://www.youtube.com/watch?v=MK-2UgTaMjg>

O'Neal, J. (2015). Áskell Masson's solo for snare drum: maximizing musical expression through varying compositional techniques and experimentation in timbre. (Tesis doctoral, University of North Texas)

https://digital.library.unt.edu/ark:/67531/metadc822754/m2/1/high_res_d/dissertation.pdf

Þorleiksson, H. (2018). Preparation, Practice and Performance. (Tesis de Licenciatura, kungl musikhögskolan)

<https://www.diva-portal.org/smash/get/diva2:1205269/FULLTEXT01.pdf>

Smith, A. (2005). An Examination of notation in selected repertoire for multiple percussion. (Tesis doctoral, The Ohio State University)

https://www.pas.org/docs/default-source/thesisdissertations/smith - a n examination of notation in selected repertoire for multiple percussion.pdf?sfvrsn=548bdfc8_4

Williams James Percussion. (2 de Agosto de 2019). Tchaikovsky's Romeo and

Juliet Cymbal part Tutorial [Archivo de video]

<https://www.youtube.com/watch?v=S62tYXpGw1E&t=124s>

ANEXO

En el siguiente enlace se encuentran las obras seleccionadas para el recital de percusión y el programa a llevar a cabo.

<https://drive.google.com/drive/folders/1FKdibPQ8qXjoenK6CeOD0XspBmntHf7E>