



**Universidad de Panamá  
Facultad de Bellas Artes  
Escuela de Instrumentos Musicales y Canto**



**“La mujer percusionista en la orquesta sinfónica desde el siglo XX  
a la actualidad dentro de los Estados Unidos”  
Análisis de Repertorio Escogido para Recital de Percusión**

**Por:  
Kheeshea Britton**

**Trabajo de Graduación  
para optar por el título de  
Licenciatura en Bellas Artes  
con especialización en  
Instrumentos Orquestales:  
Percusión**

**Panamá, República de Panamá  
2023**

## Firmas del Tribunal Examinador

---

Tutor

---

Jurado

---

Jurado

## **Dedicatoria**

Este trabajo va dedicado a mi mamá Esmina McIntyre de Britton, mi papá Arturo Britton, mi hermano Denzel Britton y a mi maestro de música de primaria, Gilberto Campos (Q.E.P.D).

## **Agradecimientos**

Primero que todo quiero agradecer a Dios por ayudarme a culminar ese trayecto musical y por darme unos padres que me apoyaron desde un principio al decidir estudiar esta carrera. También agradecer a todos los profesores los cuales tuvieron una huella en mi fase como percusionista y sobre todo a mis amistades.

## Índice General

Dedicatoria .....	i
Agradecimientos .....	ii
Resumen .....	viii
Introducción .....	x
I. LAS MUJERES PERCUSIONISTA EN LA ORQUESTA SINFÓNICA DESDE EL SIGLO XX A LA ACTUALIDAD DENTRO DE LOS ESTADOS UNIDOS .....	1
1.1 La Mujer Percusionista en la Orquesta Sinfónica desde el Siglo XX a la Actualidad dentro de los Estados Unidos .....	2
1.2 Mujeres Percusionistas y sus Aportes. ....	5
II. BIOGRAFÍA DE COMPOSITORES .....	9
2.1 Andy Akiho .....	10
2.2 Akira Miyoshi .....	11
2.3 William B. Cahn .....	12
2.4 Gene Koshinski .....	13
2.5 Jan Freicher .....	14
2.6 Eckhard Kopetzki .....	15
III. ANALISIS BREVE Y ASPECTOS GENERALES DE LAS OBRAS A INTERPRETAR .....	16
4.1 Stop Speaking, Andy Akiho .....	17
Análisis Estructural .....	18
4.2 Torse iii, Akira Miyoshi .....	23
Análisis Estructural y Melódico .....	23
4.2.1 I Thèse (Tesis) Primer Movimiento .....	23
4.2.2 II Chant – (Canción) Segundo Movimiento .....	26
4.2.3 III Commentaire – (Comentario) Tercer Movimiento .....	28
4.2.4 IV Synthèse – (Síntesis) Cuarto Movimiento .....	32
4.3 Raga No. 1, William B. Cahn .....	35
Análisis Estructural y Melódico .....	35
4.4 Song of the Drums, Gene Koshinski .....	39
Análisis Estructural .....	40
4.5 FLIGHT - Soaring in the Sky, Jan Freicher .....	45

Análisis Melódico .....	45
4.6 Topf Tanz, Eckhard Kopetzki .....	48
Análisis Estructural .....	49
IV. PROBLEMAS TÉCNICOS E INTERPRETATIVOS EN LAS OBRAS A EJECUTAR.....	54
3.1 Tabla No.1 Stop Speaking.....	56
3.2 Torse iii .....	57
3.2.1. Tabla No. 2 (Primer Movimiento – Thèse) .....	57
3.2.2. Tabla No. 3 (Segundo Movimiento – Chant) .....	58
3.2.3. Tabla No. 4 (Tercer Movimiento – Commentaire) .....	59
3.2.4. Tabla No. 5 (Cuarto Movimiento – Synthesis) .....	60
3.3. Tabla No. 6 Raga No. 1 .....	61
3.4. Tabla No. 7 Song of the Drums.....	62
3.5. Tabla No. 8 Soaring in the Sky .....	64
3.6. Tabla No. 9 Topf Tanz .....	65
Conclusiones .....	67
Recomendaciones.....	68
Referencia Bibliográfica .....	69

### **Índice de Tabla**

3.1 Tabla No.1 Stop Speaking.....	56
3.2.1. Tabla No. 2 (Primer Movimiento – Thèse) .....	57
3.2.2. Tabla No. 3 (Segundo Movimiento – Chant) .....	58
3.2.3. Tabla No. 4 (Tercer Movimiento – Commentaire).....	59
3.2.4. Tabla No. 5 (Cuarto Movimiento – Synthesis).....	60
3.3. Tabla No. 6 Raga No. 1 .....	61
3.4. Tabla No. 7 Song of the Drums .....	62
3.5. Tabla No. 8 Soaring in the Sky .....	64
3.6. Tabla No. 9 Topf Tanz .....	65

## Índice de Ilustraciones

Ilustración 1. Foto grupal de la orquesta de mujeres, aprox. 1900. Fotógrafo Jonatha Kirn/ Corbis via ongo images.....	3
Ilustración 2. Fuente citada del Women Pioneers of Percussion in the United States por Meghan Aube.....	4
Ilustración 3. Gráfica de porcentaje. Elaboración propia.....	5
Ilustración 4. Andy Akiho.....	10
Ilustración 5. Akira Miyoshi.....	11
Ilustración 6. William B. Cahn.....	12
Ilustración 7. Dr. Gene Koshinski.....	13
Ilustración 8. Jan Freicher.....	14
Ilustración 9. Eckhard Kopetzki.....	15
Ilustración 10. Métodos de ejecución.....	17
Ilustración 11. Primeras cuatro figuraciones de la obra.....	19
Ilustración 12. Frase recurrente.....	19
Ilustración 13. Ensayo 6. Uso de los dedos.....	19
Ilustración 14. Escritura del uso de brochas y baquetas de espiral.....	20
Ilustración 15. Inicio de línea de Ensayo 12.....	20
Ilustración 16. Ensayo 17. Figuraciones alienadas con palabras.....	20
Ilustración 17. Ensayo 22, uso del redoble de dedo.....	21
Ilustración 18. División de palabras en sílabas para unificación de los ritmos.....	21
Ilustración 19. Inicio del ensayo 29. Motivo rítmico.....	21
Ilustración 20. Variación del motivo rítmico.....	22
Ilustración 21. Indicación a ejecutar el final de la obra.....	22
Ilustración 22. Compás 1 al compás 3. (primera línea del primer movimiento). Ilustración de tresillos, quintillos y seisillos.....	23
Ilustración 23. Compases del 4 al 6, Segunda línea del primer movimiento. Ilustración de los redobles.....	24
Ilustración 24. Compás 7, motivo de redoble con una mano con tenuto.....	24
Ilustración 25. Compás 9. Inicio de la Segunda Sección. Quintillos de Fusas.....	24
Ilustración 26. Compases del 10 al 12. Segunda Sección.....	25
Ilustración 27. Compases 13 y 14. Secuencias de notas con tenutos y presentación de la variante del primer motivo.....	25
Ilustración 28. Compas 15. Quintillo de semicorcheas con dobles.....	25
Ilustración 29. Compases del 16 al 18. Pedal en redoble de una mano en Fa.....	26
Ilustración 30. Compases del 1 al 3. Inicio del Segundo Movimiento.....	26
Ilustración 31. Compases 4 al 6. Similitud y Variantes.....	27
Ilustración 32. Compases 7 y 8.....	27
Ilustración 33. Compases 12 al 15.....	27
Ilustración 34. Inicio del tercer movimiento. Demostración de los esforzando en el compás 2 y 3.....	28

Ilustración 35. Métricas 1/2 +3/8 ubicada en el compás 7. Compás 8, final de la sección 1. ....	28
Ilustración 36. Compas 10, presentación del glissando. Compás 11, clave de FA. ....	28
Ilustración 37. Compases 12 y 13, pedal en Si bemol junto a melodía. ....	29
Ilustración 38. Compases del 14 al 16. ....	29
Ilustración 39. Inicio de la sección B, compases del 20 al 23. ....	29
Ilustración 40. Compás 28, Inicio de frase. ....	30
Ilustración 41. Compases del 32 al 34. Uso de clave de Fa. ....	30
Ilustración 42. Pedal en Sol bemol compases 39 y 40. ....	30
Ilustración 43. Pedal en Sol bemol y Si bemol, compases 41 y 42. ....	30
Ilustración 44. Compases 46 y 47. Final de movimiento. ....	31
Ilustración 45. Introducción del cuatro movimiento. ....	32
Ilustración 46. Primeros dos compases de la Sección A. ....	32
Ilustración 47. Transición hacia la sección B. ....	33
Ilustración 48. Principio de la Sección B. ....	33
Ilustración 49. Inicio de la Coda. ....	34
Ilustración 50. Compases 5 y 6, primer motivo. ....	35
Ilustración 51. Compases 14 y 15, variedad del primer motivo. ....	35
Ilustración 52. Compases 16 y 17. Segundo motivo. ....	36
Ilustración 53. Compás 65 y 66. Segundo motivo doblado. ....	36
Ilustración 54. Presentación del uso de los cuatro timpani, Compás 90. ....	37
Ilustración 55. Inicio de la cuarta sección. ....	37
Ilustración 56. Presentación del glissando, Compases 151 al 156. ....	37
Ilustración 57. Exposición de los ornamentos y las figuras ejecutadas con las manos. Compás 184 al 186. ....	38
Ilustración 58. Compás 207, Inicio de la Coda. Uso de los tresillos. ....	38
Ilustración 59. Últimos cuatro compases de la obra. ....	38
Ilustración 60. Ubicación de los instrumentos en la partitura de Percusión 1. ....	39
Ilustración 61. Ubicación de los instrumentos en la partitura de Percusión 2. ....	39
Ilustración 62. Configuración de la instrumentación. ....	40
Ilustración 63. Introducción, Compases 1 al 6. ....	40
Ilustración 64. Inicio de la Sección A, Compases 7 y 8. ....	40
Ilustración 65. Inicio de transición, compases 23 y 24. ....	41
Ilustración 66. Primeros dos compases de la sección B. ....	41
Ilustración 67. Primeros dos compases de la transición. ....	42
Ilustración 68. Primeros dos compases de la sección C. Técnica Espejo. ....	42
Ilustración 69. Compases 60 y 61. ....	42
Ilustración 70. Compases 72 y 73. Incorporación de os tambores y claves. ....	43
Ilustración 71. Primeros dos compases de transición. ....	43
Ilustración 72. Compases del 95 al 98, Ultima transición hacia la Coda. ....	43
Ilustración 73. Primeros dos compases de la coda. Compases 99 y 100. ....	44
Ilustración 74. Cuatro compases iniciales de la Introducción. ....	45
Ilustración 75. Sección A. Desde el compás 17. ....	46
Ilustración 76. Inicio de la Sección B. ....	46



Ilustración 77. Parte rítmica. ....	47
Ilustración 78. Final de la obra. ....	47
Ilustración 79. Diagrama de los instrumentos. ....	48
Ilustración 80. Pentagrama. ....	48
Ilustración 81. Inicio de Sección 1. ....	49
Ilustración 82. Sección 2, compás 39 al 42. ....	49
Ilustración 83. Sección tres, compás 72 al 74. ....	50
Ilustración 84. Grupos de fusas en diecillos y nuevecillos de la cuarta sección. ....	50
Ilustración 85. Inicio de la quinta sección, compás 115 y 116. ....	50
Ilustración 86. Compás 129 al 138. Presentación de los cambios de métrica. ....	51
Ilustración 87. Motivo rítmico variado por cambios de métrica. Compás 143 al 156. ....	51
Ilustración 88. Compás 157 al 161. Primos cinco compases de la sexta sección. ....	52
Ilustración 89, Transición en compases 179 y 180. ....	52
Ilustración 90. Inicio de la séptima sección, compás 182 al 185. ....	53
Ilustración 91. Transición del compás 221. ....	53

## Resumen

La percusión fue uno de los instrumentos más antiguos en la música; este instrumento, en el transcurso de los años, ha gozado de un gran auge. Floreció y obtuvo reconocimiento debido al cambio de la cultura y a los diferentes ritmos que fueron implementándose en todos los géneros musicales. A lo largo de los años muchas orquestas sinfónicas incluyeron el uso de la percusión. No obstante, durante muchos años solamente lo podían tocar los hombres ya que se concebía como un instrumento masculino; esto se evidenció por mucho tiempo. A medida del tiempo se fueron incluyendo a las mujeres para tocar instrumentos que se consideraban más “femeninos” como harpa, flauta o clarinetes; sin embargo, en los instrumentos más preponderantes como la percusión e instrumentos de metal, la imagen de la mujer era totalmente minúscula.

Al transcurso del tiempo, las oportunidades que se le brindó a la mujer en la música orquestal fueron incrementándose, esto se pudo constatar en las orquestas sinfónicas de los Estados Unidos de América. A pesar de ser incluidas, no se les consideraban como parte de la orquesta sinfónica. Actualmente podemos agradecer a las pioneras, que iniciaron la lucha para la inclusión y aceptación de las mujeres en la orquesta sinfónica, especialmente en la sección de percusión.

El motivo de este escrito es de conocer los inicios de las mujeres en la percusión y valorar sus luchas para que las mujeres actuales puedan ejercer de manera libre, para llevar a cabo esto, se utilizan objetivos como lo son: Conocer el importe o avance que haya surgido por la influencia de la mujer percusionista, Resaltar la cantidad de mujeres percusionistas en las orquestas sinfónicas al transcurrir del tiempo, Resaltar el surgimiento de las orquestas sinfónicas femeninas a partir de la década de 1920, Descubrir el inicio de la mujer percusionista en la orquesta sinfónica, Mencionar aportes de las percusionistas sobresalientes, Relatar la aceptación de antes y de ahora de la mujer percusionista en la orquesta sinfónica.

Este escrito se realizará de forma cualitativa ya que se manejará recurso como libros, tesis, entrevistas, revistas que hayan expuesto información relevante para poder llevar a cabo este

artículo. Sin duda la percusión es un instrumento que se destaca por su sonoridad y fuerza, lo podemos encontrar en todos los géneros de la música es por ello, me pareció que al ser un instrumento musical que a través de los años ha gozado de popularidad; es tan mínima la participación de la mujer tocando estos instrumentos.

**Palabras claves:** mujeres, percusión, orquesta sinfónica, cultura, hombre, pioneras, percusionista, instrumentos, igualdad.

## Introducción

La percusión es la familia de instrumento más grande y es el instrumento más antiguo. A pesar de su antigüedad, no se encuentran muchas obras escritas hasta el siglo XX.

Muchas de las obras ejecutadas y analizadas se presentan en calidad de solo y ensamble. Estas fueron escritas dentro del siglo XX hasta la actualidad, en estas obras se pondrán a observar el uso de artefactos no habituales en el uso frecuente de la percusión.

Respecto al escrito, éste contará con cuatro capítulos de lo que se hablará de temas como:

**Capítulo I La mujer percusionista en la orquesta sinfónica desde el siglo XX a la actualidad dentro de los Estados Unidos:** En este capítulo, se hablará del inicio general de la mujer en la orquesta sinfónica en los inicios del siglo XX dentro de los Estados Unidos y cuál fue su papel al ingresar por primera vez. Eventualmente, se hablará la de inclusión de la mujer percusionista, su aceptación en la orquesta sinfónica en sus inicios versus la aceptación en la actualidad. Se mencionarán mujeres percusionistas orquestales, las cuales han abierto las posibilidades a futuras generaciones.

**Capítulo II Biografía de compositores:** Se podrá observar información básica sobre fecha y ciudad de nacimiento como también informaciones académicas, las cuales influenciaron a los compositores a escribir estas obras a ejecutar.

**Capítulo III Análisis breve y aspectos generales de las obras a ejecutar:** Cada obra será analizada a manera general. En estos se podrán observar referencias de motivos rítmicos como también melódicos, formas en la cual están escritas las obras y tonalidad, si esta la presenta.

**Capítulo IV Problemas técnicos e interpretativos en las obras a ejecutar:** Las obras seleccionadas presentan retos y problemáticas al momento de ejecutarse. Estos retos pueden variar entre técnica general de los instrumentos, manera de interpretar cierto estilo de obra, entre otras problemáticas presentadas en este capítulo. Dado al análisis de estas problemáticas, se crearon soluciones para la superación de estos retos para los próximos ejecutantes.

**I. LAS MUJERES  
PERCUSIONISTA EN LA  
ORQUESTA SINFÓNICA  
DESDE EL SIGLO XX A LA  
ACTUALIDAD DENTRO DE  
LOS ESTADOS UNIDOS**

## **1.1 La Mujer Percusionista en la Orquesta Sinfónica desde el Siglo XX a la Actualidad dentro de los Estados Unidos**

“Hace diez mil años atrás se evidencia la participación de la mujer como músico en pinturas en rocas encontradas en partes de Europa y África” (Drinker, 1948, p. 63). A medida que fue pasando los años a las mujeres se le restringió por cuestiones sociales y políticas participar abiertamente en diferentes profesiones tal es el caso de la música, específicamente la percusión. Parte de esta restricción esta la mano del hombre que se resistía a que la mujer participara en este medio. Como evidencia de esto se observa en la orquesta sinfónica en donde la participación de la mujer era nula por muchos años.

Alrededor del siglo XIX, se le permitió a la mujer participar en las orquestas sinfónicas de forma paulada. Se podría decir que la demora de la inserción de la mujer percusionista se da por la falta de aceptación. “hay mujeres que tocan el metal más pesado, el contrabajo, el gran tambor. Pero sus posibilidades de empleo son más escasas” (Paige, 1952, p. 14). Siendo así se demuestra que muchos de los instrumentos eran categorizados por sexos. “Las mujeres percusionistas y timpanistas me dan miedo” (Sherman, 1962, p.2). Se le aceptaba ver a una mujer percusionista emplear instrumentos más “femeninos” como la marimba, xilófono y los accesorios de percusión como pandereta, triángulo o instrumentos que requirieran menos fuerza física.

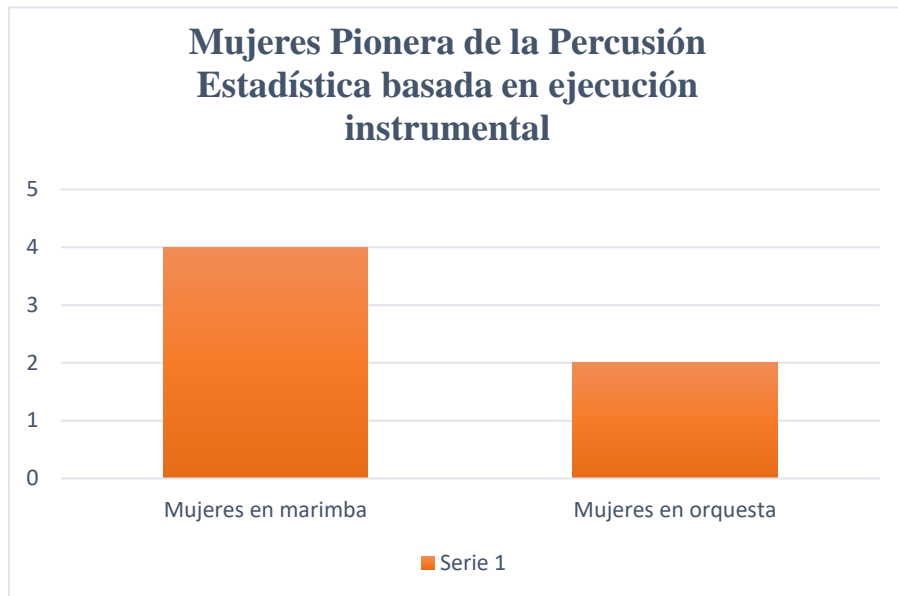
Alrededor de los años 1890 se fundó la primera orquesta sinfónica incorporada por mujeres, bajo el nombre de “*The All-Woman Orchestra*” la cual tuvo una gran popularidad en Alemania. Su iniciativa era exponer el talento de la mujer y la igualdad de géneros era la primera vez que se presentaba algo de este ímpetu, especialmente al final de la época de 1800. Su instrumentación iba desde violines hasta instrumentos no tan aceptable para la mujer como el trombón y tambores. (Cunningham, 1983) “El Sindicato de ‘Músicos’ a veces se mostró hostil al aumento de oportunidades laborales para las mujeres intérpretes; y durante mucho tiempo a las mujeres se les pagaba mucho menos que a los hombres”. Por otro lado, En los Estados Unidos en la década de 1920, se expande las oportunidades para la mujer percusionista. Sin embargo, aún se mostraba la desigualdad al momento de ser remuneradas.

A partir de mediados de la década, surgieron orquestas sinfónicas exclusivamente femeninas en todo el país. En su punto álgido, llegaron a existir unas treinta. Aunque carecían del respaldo financiero adecuado, lo que se traducía en sueldos inferiores a los de las grandes orquestas sinfónicas, ofrecían oportunidades de actuación a muchas mujeres (Aube, 2013, p. 5).



*Ilustración 1. Foto grupal de la orquesta de mujeres, aprox. 1900. Fotógrafo Jonatha Kim/ Corbis via 3ongo images.*

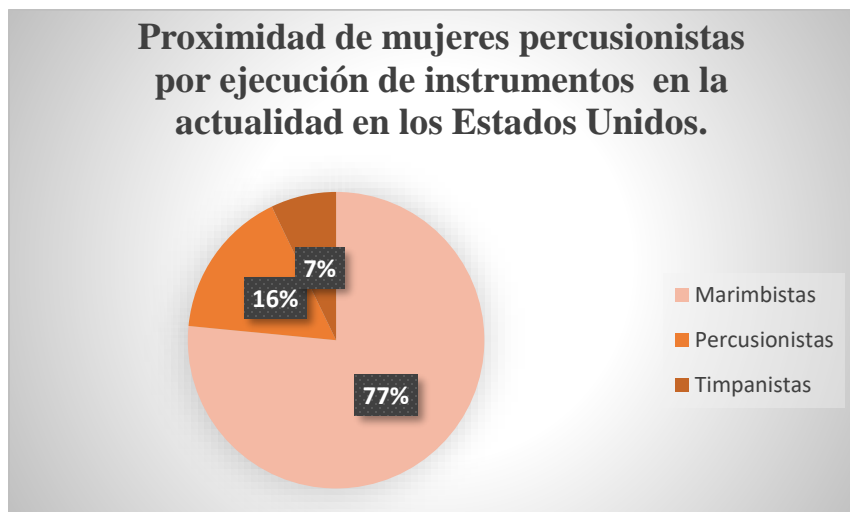
Si es así, se pudo ver que ya la mujer, especialmente la mujer percusionista tenía su lugar. Muchas de estas se hacían reconocer como bateristas y marimbistas que a su vez participaban en orquestas sinfónicas. Sin embargo, no se hacían reconocer como percusionistas orquestales. Tanto es así que se veía más mujeres percusionistas participando en la interpretación de la marimba y el xilófono. Se podría decir que la razón de este es el poco rechazo que puede haber en esta sección.



*Ilustración 2. Fuente citada del Women Pioneers of Percussion in the United States por Meghan Aube.*

Tras la evolución de las audiciones, la cantidad de mujeres se fueron aceptando, esto debido al ser audiciones a ciegas o audiciones en la que realmente se juzgaba el talento y no el sexo o color. Como indica Aube (2013), “La mayoría de las grandes orquestas celebraron audiciones a ciegas. El número de mujeres en las orquestas sinfónicas aumentó espectacularmente, incluso en los puestos de percusión y timbales.” (p. 5)





*Ilustración 3. Gráfica de porcentaje. Elaboración propia.*

Dentro de este grupo de mujeres percusionistas mencionadas, se han destacado muchas que han aportado a las aceptación y evolución de la mujer percusionista en la orquesta sinfónica. Cabe destacar que su mayoría fueron entrenadas por hombres.

## **1.2 Mujeres Percusionistas y sus Aportes.**

**Elayne Jones (1928-2022) timpanista:** Inició tocando piano gracias a la influencia de su madre, al ingresar a la banda del colegio fue trasladada a la percusión por falta de integrante en esa sección. Desde entonces Jones, ingresó a la prestigiosa escuela Julliard donde estudió con Morris Goldenberg y Saul Goodman. Participó en diferentes orquestas como la Filarmónica de Brooklyn, Sinfónica de CBS, Sinfónica de Boston de Mujeres, Sinfónica de Nueva Jersey entre otras. Ayudó a la creación de la Orquesta Sinfónica de Nuevo Mundo, con el fin de establecer una educación musical a personas de color. Fue la primera mujer timpanista en ingresar a la Orquesta de Ópera de Nueva York, y fue timpanista en la Orquesta de San Francisco como en la Ópera de San Francisco. Actualmente, es una de las pocas mujeres en pertenecer al Salón de la fama del PAS conocido como Sociedad de Artes de Percusión. Aparte de ayudar la inclusión de las mujeres en la orquesta, especialmente

percusionista, fue la primera mujer afroamericana en ingresar a una orquesta. Jones dejó dentro de su legado un libro el cual se titula “Little Lady with a Big Drum”. En este libro habla de su vida, su inicio a la música y sus problemas al ingresar a la orquesta como mujer percusionista afroamericana.

**Kimberly Toscano Adams timpanista:** Cursó sus estudios de maestría en el prestigioso conservatorio de Nueva Inglaterra en Boston, Estados Unidos. Ha tocado con orquestas como la orquesta sinfónica de Pittsburgh, la filarmónica de Boston, la orquesta sinfónica de Cantón, entre otras. Ha dedicado artículos para realzar a la mujer baterista y percusionista en la revista de TomTom. Fue timpanista principal de las Orquesta de Tucson.

**Patricia Dash (1962) sección de percusión:** Empezó a tocar percusión a los nueve años. Adquirió sus títulos académicos en la Universidad de Eastman y el conservatorio de Cincinnati. Fue principal de percusión con la Orquesta Filarmónica de Florida. Es creadora de la Beca para programa de Percusión en Chicago, programa intensivo que instruye a jóvenes percusionistas.

**Cynthia Yeh (1977) principal de percusión:** Fue instruida en el piano a sus cuatro años. A sus diez empezó a tomar lecciones de percusión. Obtuvo su licenciatura en la Universidad Británica de Columbia y su Maestría en la Universidad de Temple bajo la tutela de Alan Abel. Fue percusionista principal de la Orquesta de San Diego antes de tomar el puesto de Percusionista Principal de la Orquesta Sinfónica de Chicago. Ha participado en otras orquestas como la de Filadelfia, Springfield, Delaware, entre otras. Actualmente es la única percusionista principal de las cinco orquestas grandes o” the Big 5 orchestra”

**Marcelina Suchocka (1993) principal de percusión:** Su madre la inculcó a ejecutar el cello, sin embargo, su cercanía era hacia la percusión. Ingresó a programa de Percusión en Chicago donde estudió con Patricia Dash y Douglas Waddell. Recibió su licenciatura y maestría de la

prestigiosa escuela de música en Manhattan, donde estudió con Christopher Lamb, She-e Wu, Duncan Panton y Kyle Zerna. Ha sido parte de orquestas como: Filarmónica de Nueva York, Sinfónica de Dallas, Sinfónica de Chicago, Filarmónica de los Ángeles, entre otras. Fue la segunda mujer percusionista en ingresar a la Sinfónica de Nuevo Mundo ubicado en Miami. Presentemente, es la Percusionista Principal de la Orquesta de Sarasota.

**Angela Zator Nelson asistente del timpanista:** recibió su licenciatura en la Universidad de Northwestern donde estudió con James Ross, Michael Burrit y Patricia Dash. Luego cursó su título de Maestría en la Universidad de Temple bajo la tutela de Alan Abel. Participó en la Orquesta Cívica de Chicago como principal de percusión. En la actualidad es asistente del timpanista con la Prestigiosa Orquesta de Filadelfia, es una de las pocas mujeres con este puesto.

A pesar de ser incluidas para formar parte de la orquesta, no significaba que fueran aceptadas por sus colegas o por el público.

Yo audicioné, mi maestro me dijo que hiciera la audición, así que la hice. No era blanca, italiana, ni mucho menos hombre por lo tanto no tenía nada a mi favor, solo el hecho de que hice un buen trabajo y ellos no tuvieron otra opción que aceptarme y aun así no me querían. Al acercarse la temporada de Ópera, había un periodo de ensayos, en lugar de empezar al inicio de los ensayos de la temporada. Me llamaron luego de la temporada de ensayos, así que tuve que ir a tocar sin haber ensayado. (Jones, 2011)

Pese a esto, podemos apreciar el hecho de que la aceptación de la mujer no era afirmada en ciertos lugares de los Estados Unidos. Hoy se han abierto más posibilidades para que la mujer percusionista pueden ejecutar sin ningún conflicto social. “Nunca he tenido mal trato o rechazos en toda mi trayectoria de mujer percusionista” (Suchocka, 2022). De esta manera se puede analizar la evolución y apreciar que se han aumentado las cantidades de mujeres percusionista en la orquesta sinfónica.

Avances notables son las creaciones de posiciones dentro de la orquesta sinfónica como principal de sección, principal de timpani y asistente de timpani, percussionista de sección. En la actualidad se cuenta con más percussionista mujeres que principales. “De las 20 orquestas sinfónicas sobresalientes de los estados unidos solo hay una mujer percussionista principal, Cynthia Yeh con la orquesta sinfónica de Chicago, siendo así el 5%”. (protesta, 2022). Sin embargo, eso no confirma que fuera de esta selección de orquesta sinfónica no se encuentre principales. Podemos referir a Marcelina Suchocka quien es principal de la orquesta sinfónica de Sarasota. Esta orquesta sinfónica es una de la que su sección esta incorporada por mujeres.

Menciones honorables: Yoko Kito (timpani, orquesta sinfónica de Sarasota) Alana Wiesing (timpani, orquesta sinfónica de Tucson), Meagan Gillis (timpanista sinfónica de Spokane), Alison Chorn (percusión, Filarmónica de Fort Wayne), Ye Young Yoon (percusión, Orquesta sinfónica de Sarasota).

La evolución de la mujer percussionista se da gracias a muchas mujeres que lucharon primero por su inducción a la orquesta sinfónica luego a la aceptación por instrumentos. Conseguimos decir que hoy las mujeres percussionistas son respetadas en el ámbito musical profesional sobre todo orquestal.

## **II. BIOGRAFÍA DE COMPOSITORES**

## 2.1 Andy Akiho



*Ilustración 4. Andy Akiho.*

*Fuente: <https://www.andyakiho.com/about.html>*

Nativo de la Ciudad de Columbia, SC en 1979, Akiho es conocido como un compositor pionero, finalista del premio Pulitzer y nominado al Grammy por sus composiciones. Actualmente, es el único compositor nominado al Grammy en categoría de “Mejor Composición Clásica Contemporánea” en 2022 y 2023.

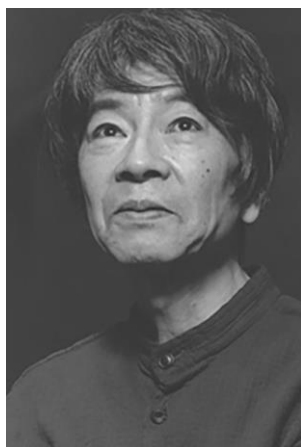
Recientemente ha comisionado obra para orquestas como la Filarmónica de Nueva York, La Orquesta Sinfónica Nacional de los Estados Unidos, Sinfónica de Shanghái, la Filarmónica de China, Orquesta Sinfónica de Oregón, El proyecto de dance en LA y la Industria.

Akiho ha sido reconocido por premios prestigiosos como el Premio de Roma, La Academia Americana de Artes y Letras, Nueva Música en USA, entre otras.

Aparte de ser compositor, es un activo ejecutante del Steel pan. Como ejecutante, ha hecho presentaciones con la Filarmónica de Los Ángeles en su serie “*Green Umbrella*”, el ensamble de *Scharoun* de Filarmónica de Berlín, el festival internacional de tambores en Taiwán, entre otros.

Algunas de sus obras importantes dentro de su catálogo de composiciones para percusión son: NO one To kNOW, 21, Karakurenai, Pillar I, Stop Speaking, Amethyst, LIgNEouS 5, entre otras.

## 2.2 Akira Miyoshi



*Ilustración 5. Akira Miyoshi.*

*Fuente: [https://smcq.gc.ca/smcq/en/artiste/miyoshi\\_ak/akira-miyoshi/biographie](https://smcq.gc.ca/smcq/en/artiste/miyoshi_ak/akira-miyoshi/biographie)  
<http://www.requiemsurvey.org/composers.php?id=1828>*

Nacido en Tokio en enero 10 del 1933 y falleció en octubre 4 del 2013. Comenzó como estudiante de piano y composición a los 3 años y luego de ingresar a primaria estudió junto a Kozaburo Hirai violín. Al ingresar a la Universidad de Tokio, en 1953 gana su primer premio tomando el primer lugar en el concurso no. 22 de composición en Japón por su obra "Sonata". Sus composiciones generaron atención gracias a sus inclusiones de esencias de música japonesa. Siguió sus estudios en el Conservatoire Nationale Superiur de Musique in Paris, donde estudió composición junto a Henri Challan y Raymond Gallois Montblanc. Miyoshi ha publicado numerosas obras desde la música sinfónica, ensamble, canciones y trabajos de coro. Entre estas obras se pueden mencionar algunas que contribuyeron a repertorio de la percusión: Concierto para marimba y ensamble de cuerdas, West Wind (concierto para timpani), Litania, Ixtacchihuatl, Conversation, Torse iii, Étude Concertante for 2 marimba, Rin-sai, Ripple, Prelude Etudes for marimba, entre otras.

### 2.3 William B. Cahn



*Ilustración 6. William B. Cahn.*

*Fuente: <https://www.mostlymarimba.com/composer/william-cahn/>,  
[http://www.pytheasmusic.org/cahn\\_bill.html](http://www.pytheasmusic.org/cahn_bill.html)*

Nacido en 1946 en la Ciudad de Filadelfia, USA. El compositor Cahn ha sido famoso por sus composiciones, para percusión solista, ensambles de percusión, además amplía su portafolio componiendo para orquestas sinfónicas. Sus composiciones han sido presentadas por orquestas sinfónicas como Atlanta, Búfalo, Cleveland, Dallas, Detroit, Indianápolis, entre otras.

Como ejecutante, fue el percusionista principal de la orquesta filarmónica de Rochester luego de haber culminado su título en la prestigiosa escuela de música Eastman en 1968. Además de ser principal de la RPO, ha ejecutado como solista en festivales musicales por todo los Estados Unidos y Canadá. En el año 1971, forma parte de grupo de percusión internacional conocido como Nexus con el cual se ha presentado en orquestas sinfónicas como la Filarmónica de Nueva York, sinfónica de Boston, La Orquesta Sinfónica de Cleveland, entre otras. Cahn, junto al grupo Nexus ha grabado numerosos discos, películas y videos. Además, tuvieron el honor de ser reconocido con el Premio en Música "Toronto Arts".



## 2.4 Gene Koshinski



*Ilustración 7. Dr. Gene Koshinski*

*Fuente: <https://www.genekoshinski.com/about/index.html>*

Nació en 1980. Es conocido particularmente por su versatilidad como pósito y artista en áreas como música solista, ensamble, pop, jazz y música del mundo. Sus composiciones han sido presentadas en más de 40 países con más de 100 presentaciones por años. Entre estas, está su obra TWO, la que actualmente es ejecutada por más de 75 universidades. Otras de sus obras que ha sido reconocida por la ASCAP Foundation Nissan Prize por la mejor partitura para grupo grande de ensamble es el Concierto para Marimba y Coro. Sus obras han gozado de popularidad siendo así que han sido presentadas en películas, museos de artes y producciones de artes.

En el 2002, fue ganador de la competencia Nacional de Percusión MTNA dos años más, ganó el 3er puesto en la prestigiosa competencia Universal Marimba Dúo la cual toma lugar en Bélgica.

Koshinski, en su trayecto como músico, se ha presentado con organizaciones y artistas tales como: Late Show with David Letterman, NFL Films, David Samuels, el ballet de la Orquesta de Minnesota, Percussive Art Society International Convention (PASIC), entre otros. Además, es miembro y fundador del grupo Quey Percussion Duo, con el cual ha viajado internacionalmente ganándose la audiencia con sus composiciones la cuales son distinguidas por sus tradiciones occidentales, cruces culturales, estilo contemporáneo y clásico, como también por su musical popular. Junto a QPD ha colaborado con compositores y artistas de renombre como: Emmanuel Séjourné, Alejandro Viñao, Ben Wahlund, Casey Cangelosi, entre otros.

## 2.5 Jan Freicher



*Ilustración 8. Jan Freicher*

*Fuente: <https://freicher.ch/about-me/>*

Nació en Gdynia, Polonia en 1980. Freicher es un pianista, vibrafonista y compositor en cual se enfoca en distintos géneros musicales. Inició sus estudios musicales con clases de piano a los 7 años. Estudió jazz con Bernard Maseli y composición con Andrzej Zubek en la Academia de Kaktowice ubicado en Polonia. Su admiración hacia la composición de música para vibráfono proviene de su participación en una clase maestra junto al compositor Bill Molenhof dictado en la Academia de música en Nuremberg, Alemania.

Cuenta con un Doctorado en Artes Musicales y Autor de músicas composiciones la cuales son publicados y presentadas en los Estados Unidos. Ha sido reconocidos con diferentes premios, entre estos el premio de Personalidad de Jazz del año en 2007, Polonia y el primer lugar en la competencia de composición del Percussive Arts Society.

Aportó al catálogo de percusión con obras como: Symphonic Fusion, Koda, Flight, Grunberg, Roxi, The Vega Concert, Dove's Delight y My One, Only Love, entre otras.

Su creatividad llena de ritmo, energía, expresión y romance combina la música clásica, el jazz y la música del mundo. Sus composiciones mantienen un ambiente emotivo y óptimo. Ha escrito canciones para artista como Paula Jasmine James, Denise Donatsch, Monika Lidke, Joanna Demble, entre otros. También se ha presentado con artistas como Georgina Hassan, Karolina Trybala, Rykarda Parasol, Leszek Mozdzer, Bogdan Holownia, Neff Irizarry y muchos más.

Recientemente, completó un diplomado en estudios avanzados en composición para grabación, teatro y media en la Universidad de Zurich con Niki Reiser.

## 2.6 Eckhard Kopetzki



*Ilustración 9. Eckhard Kopetzki*

*Fuente: <https://www.srimf.com/classical-music-festival/Eckhard-Kopetzki-percussion>*

*& <https://www.eckhard-kopetzki.de/biographie.html>*

Kopetzki es un compositor y percusionista, nacido en 1956 en la ciudad de Hannover. inició sus estudios superiores en la Universidad de Osnabruck, en donde se orientó a la enseñanza musical y a la física. Al culminar sus estudios en Osnabruck, ingresa a la Escuela de Música de Würzburg en 1981 donde estudio con Walter Heise. En 1985 inició de dictar clases como profesor de armonía, composición y percusión en la Escuela vocacional de música en Sulzbach Rosenberg.

Sus composiciones se inclinan hacia la percusión, desde obras solistas hasta obras de música cámara. Su obra más famosa es Canned Heat con el cual ganó el primer lugar en la competencia de composición del Percussive Arts Society en 2002, Además en el 2003 ganó el primer puesto en la misma competencia con su obra de marimba solista “Three Movements for a Solo Dancer” y el tercer puesto en la categoría de ensamble de percussion con su composición “Exploration of Time”.

### **III. ANALISIS BREVE Y ASPECTOS GENERALES DE LAS OBRAS A INTERPRETAR**

## 4.1 Stop Speaking, Andy Akiho

Es una composición contemporánea escrita para Redoblante y pista por Andy Akiho, fue compuesta en 2011. La pista está hecha con una voz electrónica el cual se le reconoce como Vicki. El compositor crea esta pista utilizando el programa de Microsoft llamado Word Document. Esta composición fue comisionada para Tom Serwood para la competencia moderna de Redoblante en 2011 (Modern Snare Competition) el cual tuvo lugar en la orquesta Sinfónica de Atlanta.

El compositor utiliza algunos métodos no tan convencionales en este solo, cada método tiene una indicación.

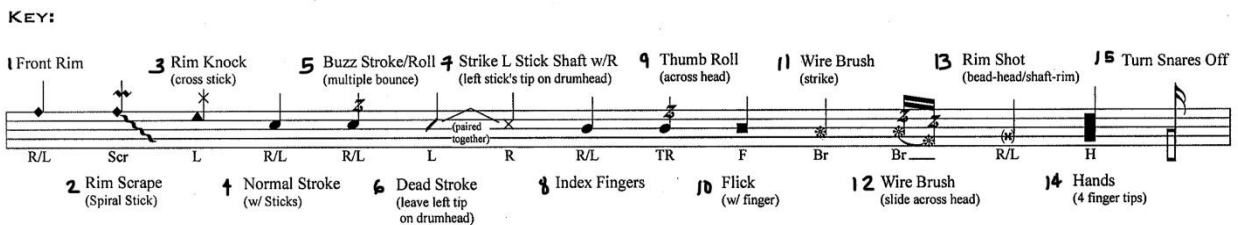


Ilustración 10. Métodos de ejecución.

Traducción de los métodos de ejecución:

1. Indica que debe ser tocado en la parte delantera del aro del tambor.
2. Con el uso de la baqueta de espiral, se debe zurrar por el aro del tambor para provocar en efecto deseado por el compositor. El movimiento puede ser de arriba hacia abajo y viceversa.
3. La baqueta debe estar posicionada sobre el tambor de manera cruzada o diagonal.
4. La figura normal, indica que el golpe es natural con la baqueta hacia el parche del tambor.
5. Buzz o rebote múltiple. Se crea con la presión de la baqueta hacia el parche del tambor.
6. Golpe muerto, se produce al presionar la punta de la baqueta al parche sin producir rebote.
7. Luego de producir el golpe muerto, se debe golpear el cuerpo de la baqueta presionada en el parche para crear el efecto exigido.
8. El golpe debe ser producido por el uso del dedo índice. Puede ser con el dedo de la mano izquierda o de la derecha.

9. Roll de dedo, es una técnica de ejecución en la pandereta. Se produce por la fricción de la presión del dedo hacia el parche del tambor. En este caso puede ser ejecutado por el dedo pulgar o dedo corazón.
10. Golpe provocado por las uñas de los dedos al parche del tambor.
11. Se produce con el uso de una baqueta de brocha, específicamente con brochas de metal.
12. Con el uso de la brocha, se coloca en el parche haciendo movimientos de un lado hacia el otro en el parche del tambor.
13. Se produce al golpear el aro inferior con el cuerpo de la baqueta.
14. Se debe colocar la punta de los cuatro dedos (del índice al meñique en el parche).
15. La máquina o el entorchado del tambor debe apagarse.

Otras indicaciones:

**R/L**= Acentuar la baqueta o el dedo de la mano derecha o izquierda

**r/l**: no acentos de baqueta o el dedo de la mano derecha o izquierda

**b** =las dos baquetas al unísono

**Sc**=raspar

**Br**= Brocha

**F**=, golpe con las uñas

**f**= ornamento (321),

**TR**= Roll e dedo/roll de presión,

**H**= Mano/La punta de los cuatro dedos.

### **Análisis Estructural**

El tempo de la obra es indicado por la velocidad de la narración Vicki. Muchas de las figuras rítmicas van simultaneas a la voz, sin embargo, en la obra se muestra varias secciones la cual la rítmica no encaja directamente con la pista de la obra.

La obra da inicio con el saludo de la narradora Vicki. Seguidamente retoma el saludo el cual está dividido por dos partes “*hell*” y “o” cada palabra va acompañado por con un redoble de dobles. Al final del número de ensayo 1, la rítmica y las palabras pasan de ser simultaneas a pregunta y respuesta hasta la línea del ensayo 2, el cual la rítmica y la pista van descuadradas todo esto hasta la línea del ensayo 4.

1

DIGITAL PLAYBACK HELLO! — HELL OH — HELLO? — HELLO? — HELLO? —

SNARE DRUM Snares On

(buzz roll) 5

6:4 6:4 6:4

l r l r l R R l l r r L R R l l r r L R R l l r r L R

*pp* < *mf* *p* *mp* *mf*

Ilustración 11. Primeras cuatro figuraciones de la obra.

En el ensayo 5 se muestra la primera frase recurrente, la cual se presenta por una disminución rítmica, empezando con un grupo de semicorchea agrupadas en 5, luego 4, 3, 2 y culmina en 1, esta frase va acompañada con la pista la cual se presenta de manera de pregunta y respuesta.

5

MY MY MY MY PART WAS TYPED OUT — WORD — FOR WORD — THEN, — SPEECH!! —

b b b b b b b b b b b b b b

*f* > *pp* *mf* > *pp* *mp* > *pp* *p* - *pp* *sfz* *p*

R r

Ilustración 12. Frase recurrente.

A mitad de la línea de ensayo 6, el compositor incorpora la ejecución utilizando dedos, redobles de dedos y las uñas. Nuevamente presenta la frase vista previamente, sin embargo, el inicio de esta frase va alineada con las palabras de la pista el cual luego se mueva para retomar la pregunta y respuesta.

- I AM ALIVE!!!!!! - AND I AM — HAPPY TO PROVIDE — THE TEXT TO THIS —

(w/ fingers)

sticks down - use hands & fingers →

Flick | TR L r l r l r l R F F F F f f f L r l l r L r l l

*sfz* *mp* *p* < *mf* *p* < *mf* *mp* *f* *p* < *mf* > *p* *mp*

Ilustración 13. Ensayo 6. Uso de los dedos.





En la línea del ensayo 22, se reutiliza la idea vista en el ensayo 9, esta vez, se ejecuta con la técnica de *finger roll* en el parche del tambor, cada redoble junto a sus resoluciones va simultanea con las palabras de la pista. Seguidamente, vuelve a utilizar la frase recurrente esta vez, son expuestas con decrescendos.

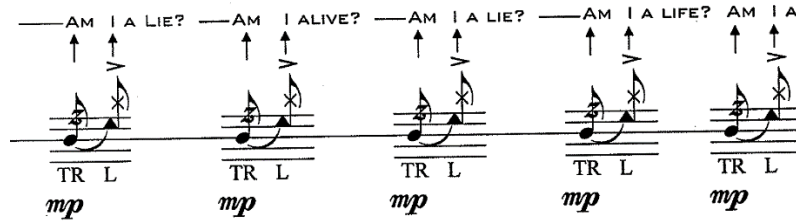


Ilustración 17. Ensayo 22, uso del redoble de dedo.

En las líneas de ensayo 26 y 27, vemos como el compositor utilizar el *accelerando* rítmico y *ritardando* rítmico en cual se presenta de igual forma en la pista. Seguidamente en el ensayo 27, utiliza la división de sílabas para separar las rítmicas y adjuntarlas con las palabras, haciendo que cada sílaba vaya acompañada a una figura rítmica.

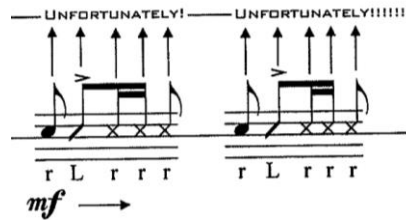


Ilustración 18. División de palabras en sílabas para unificación de los ritmos.

A partir del ensayo 29 al inicio de línea del ensayo 32, el compositor utiliza el mismo motivo rítmico el cual, presenta pequeñas alteraciones rítmicas. A la mitad del ensayo 32, presenta la idea de la frase recurrente, esta vez unifica 5 ritmos los cuales son presentados cuatros veces haciendo decrescendos.



Ilustración 19. Inicio del ensayo 29. Motivo rítmico

Desde el ensayo 34 al 35, se presenta una pequeña coda, en el cual se utiliza el motivo rítmico visto en el ensayo 29, a diferencia de que esta se le agregó dos semicorcheas más al final del motivo. Este motivo es ejecutado 18 veces.

**34** (1)

STOP SPEAKING!! - STOP SPEAKING!! -

L r l r r L r r L r l r r L r r

*mf* →

Ilustración 20. Variación del motivo rítmico.

Para culminar la obra el compositor utilizar el efecto de la brocha haciendo movimientos circulares lentos en el parche tambor, esta parte se debe ejecutar con la máquina del tambor apagada hasta escuchar la última palabra de la obra “*SPEAKING*” en donde se le debe subir la maquina en la letra “**K**” de la palabra.

-----approximately 8 seconds of silence in D.P. track -----! SPEAKING!!!!!!

*p* →

turn snare system off in rhythm with text

Ilustración 21. Indicación a ejecutar el final de la obra.

## 4.2 Torse iii, Akira Miyoshi

Torse iii para marimba solista fue escrita por el compositor Akira Miyoshi en 1965. Este solo junto a otros forman parte de una la selección de obras conocidas por Modern Japanese Marimba Pieces 1 (Primeras Piezas Modernas Japonesas para Marimba) Todas escritas para marimba de un rango de 4.3 octavas. Torse iii es un solo que fue escrito y dedicado para la marimbista Japonesa Keiko Abe la cual por mucho tiempo sufrió la deficiencia de música para marimba, debido a esto Abe establece contacto con Miyoshi el cual le escribe esta obra y otras más.

### Análisis Estructural y Melódico

Este solo para marimba presenta cuatro movimientos:

#### 4.2.1 I Thèse (Tesis) Primer Movimiento

*Thèse* es un movimiento enérgico el cual presenta ritmos complejos y requiere carácter para ejecutar. A pesar de sus variedades rítmicas, es un movimiento de libre interpretación. Este movimiento melódicamente está basado en una escala cromática la cual usualmente inicia desde Si *bemol* hasta un La sostenido.

La primera sección de este movimiento se encuentra desde el compás 1 hasta el compás 9. La primera línea de esta sección presenta figuraciones rítmicas rápidas, como lo son las semicorcheas y fusas. Además de eso, se muestran irregularidades rítmicas: tresillos, quintillos y seisillos.



Ilustración 22. Compás 1 al compás 3. (primera línea del primer movimiento). Ilustración de tresillos, quintillos y seisillos.

Además de presentar ritmos complejos de ejecutar, esta sección muestra redobles en diferentes patrones rítmicos como: negras con y sin puntillo, blancas con y sin puntillo y tresillos de corcheas.



Ilustración 23. Compases del 4 al 6, Segunda línea del primer movimiento. Ilustración de los redobles.

En el siguiente sistema de esta sección se presenta el primer motivo de este movimiento (compás 7). Este motivo exige que el intérprete ejecute el redoble con una sola mano (*One-Handed Roll*). Mientras este redoble de Si y Do, novena menor se ejerce con la mano derecha, la mano izquierda ejecuta un *tenuto* de segundas mayores desde Sol sostenido y La Sostenido.



Ilustración 24. Compás 7, motivo de redoble con una mano con tenuto.

La siguiente sección inicia desde el compás 9 al 15. Esta da inicio de la misma manera que la sección anterior. A su diferencia, es que esta vez inicia con quintillos de fusas.



Ilustración 25. Compás 9. Inicio de la Segunda Sección. Quintillos de Fusas.

El compás 10, presenta la misma estructura del compás 2 su diferencia, es que esta vez se presenta en galopas de dos fusas y una semicorchea. En el compás 11, se puede apreciar una de las agrupaciones no comunes, Ahora un sietecillos de semicorcheas.



Ilustración 26. Compases del 10 al 12. Segunda Sección.

En el compás 13 se aprecian secuencias de notas en semicorcheas y fusas acompañadas de *tenutos*. Estas secuencias son ejecutadas cada vez más rápidas, hasta llegar al clímax de la sección que se presenta en el compás 14. El clímax se muestra con el primer motivo presentado en el compás 7 de la primera sección. Esta vez este motivo da inicio con el redoble de una sola mano y un silencio de negra antes de las notas en *tenuto*. De igual manera, sus notas permanecen de la misma forma, a diferencia de estar en una octava superior a los mostrado previamente.



Ilustración 27. Compases 13 y 14. Secuencias de notas con tenutos y presentación de la variante del primer motivo.

En el compás 15, el compositor presenta un quintillo de semicorcheas, sin embargo, este quintillo tiene su particularidad de estar subdividido en fusas, ejecutando cada nota con golpes dobles.



Ilustración 28. Compas 15. Quintillo de semicorcheas con dobles.

El compositor utiliza nuevamente el recurso de redoble de una mano para culminar este movimiento, a diferencia de los anteriores, este redoble es ejecutado en una sola nota, en este caso la nota Fa, manteniendo un pedal de fa durante los tres últimos compases de la obra. Mientras este pedal ocurre, se presenta una melodía de la mano derecha.



Ilustración 29. Compases del 16 al 18. Pedal en redoble de una mano en Fa.

#### 4.2.2 II Chant – (Canción) Segundo Movimiento

*Chant* o en español, Canción, es un movimiento tranquilo. Es un contraste de movimiento previo. Miyoshi indica que este movimiento debe ser interpretado con trémolos o mejor conocidos en la percusión como redobles.

El movimiento inicia con una frase de tres compases, (del compás 1 al 3). Los dos primeros compases se deben ejecutar en la octava más aguda de la marimba, mientras que el tercer compás indica que se debe tocar en la octava escrita. En el tercer tiempo del compás 2, el compositor escribe un *glissando* desde el tercer tiempo hasta el cuarto tiempo. Esto ayuda al intérprete a poder ligar de manera cómoda los acordes, ya que su intervalo es amplio.

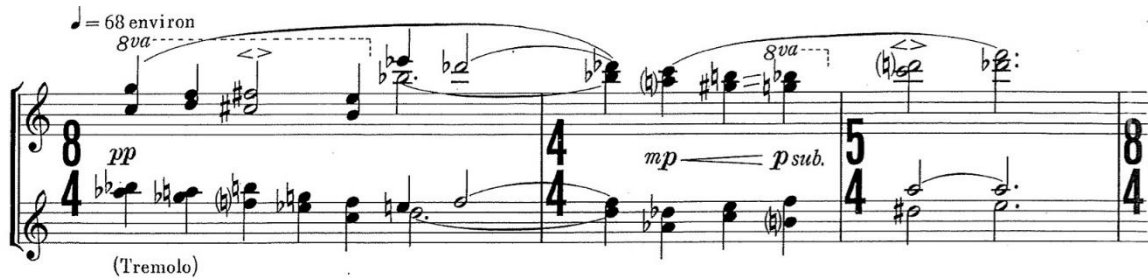


Ilustración 30. Compases del 1 al 3. Inicio del Segundo Movimiento.

Desde el cuarto tiempo del compás 5 al compás 6, podemos encontrar la variación con respecto a los tres compases anteriores.

Ilustración 31. Compases 4 al 6. Similitud y Variantes.

Desde el compás 7 inicia una frase de dos compases, la cual culmina en el compás 8. En este compás encontramos la sección más grave del movimiento, al ser escrito en clave de Fa en el registro de 4.3 octavas.

Ilustración 32. Compases 7 y 8.

Desde el compás 9 inicia la nueva frase. Miyoshi indica *poco accelerando* hasta el tercer tiempo del compás 11. En el compás 12, se presenta nuevamente la frase inicial del segundo movimiento (recapitulación), esta vez de cuatro compases.

Ilustración 33. Compases 12 al 15.

### 4.2.3 III Commentaire – (Comentario) Tercer Movimiento

*Commentaire* es un movimiento contrastante ya que, es más técnico que los anteriores, requiriendo más destreza. Adicional, este movimiento fue escrito melódicamente, en una sola clave.

La sección A del *Commentaire* se ubica desde el inicio del movimiento hasta el compás 8. Esta sección presenta mucha información no vista anteriormente, Miyoshi, utiliza nuevos recursos como *sforzando* (*Sf*) y métricas distintas de las comunes como  $\frac{1}{2} + \frac{3}{8}$  que representa una figura de blanca más 3 figuras de corcheas en un compás y recursos reutilizados como los redobles.



Ilustración 34. Inicio del tercer movimiento. Demostración de los *sforzando* en el compás 2 y 3.



Ilustración 35. Métricas  $\frac{1}{2} + \frac{3}{8}$  ubicada en el compás 7. Compás 8, final de la sección 1.

La segunda frase da inicio desde el compás 9 hasta el compás 19. Esta frase incluye recursos previos de otros movimientos como el uso del *glissando* como se puede ver el compás 10. En el compás 11 en el segundo tiempo, Miyoshi introduce la primera clave de Fa de este movimiento.

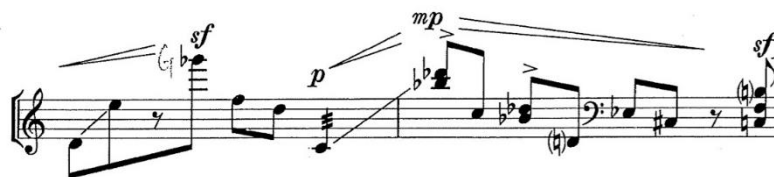


Ilustración 36. Compas 10, presentación del *glissando*. Compás 11, clave de Fa.



Luego, en el compás 12 retoma la clave de Sol y con esto se presenta nuevamente el uso del pedal, esta vez en corcheas en Si *bemol*. Mientras ocurre este pedal, se expone la melodía en la mano izquierda. Este pedal se mantiene durante toda la sección con una breve pausa en el compás 19.

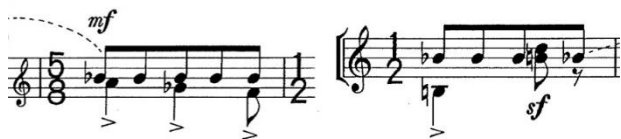


Ilustración 37. Compases 12 y 13, pedal en Si *bemol* junto a melodía.

En el compás 14 se muestra un motivo, que es repetido con una breve extensión en el compás 17 y en el compás 16. El compás 15 y 16 posee estructura de los compases 12 y 13, en una octava superior a lo mostrado previamente.

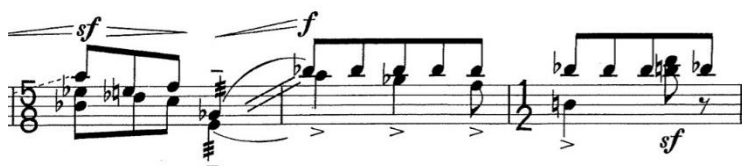


Ilustración 38. Compases del 14 al 16.

La sección B inicia en el compás 20 y culmina en el compás 27. Esta sección, a comparación a las anteriores, es más estable rítmicamente. Sus métricas varían de  $\frac{3}{4}$ ,  $\frac{7}{8}$ ,  $\frac{9}{8}$ ,  $\frac{5}{8}$ , pero su pulso es estable. Miyoshi utiliza acentos para realzar la métrica de los compases, como se puede apreciar en los compases 22 y 23.



Ilustración 39. Inicio de la sección B, compases del 20 al 23.

La siguiente frase presenta la misma estructura de la anterior. Sin embargo, cambia al inicia con la nota Mi. En el compás 32, Miyoshi introduce por segunda vez la clave de Fa, como método de transición hacia el compás 35. En el compás 34 retoma la clave de Sol.



Ilustración 40. Compás 28, Inicio de frase



Ilustración 41. Compases del 32 al 34. Uso de clave de Fa.

En el compás 35 se reutiliza el recurso del pedal, esta vez en la nota de Sol *bemol*. En el compás 41, Miyoshi incluye al pedal la nota Si *bemol* utilizada en la sección A como pedal.



Ilustración 42. Pedal en Sol *bemol* compases 39 y 40.

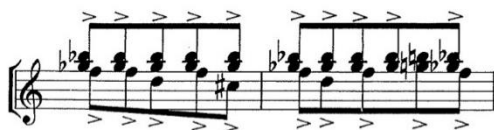


Ilustración 43. Pedal en Sol *bemol* y Si *bemol*, compases 41 y 42.

En el compás 46, Miyoshi utiliza la estructura del inicio (compás 1) para culminar este movimiento en el compás 47. A diferencia las notas en la cuarta y quinta corchea que las presenta en movimiento contrario para evidenciar diferencia.



*Ilustración 44. Compases 46 y 47. Final de movimiento.*

#### 4.2.4 IV Synthèse – (Síntesis) Cuarto Movimiento

*Synthèse* es la combinación de varios recursos presentados en los movimientos previos. Estos recursos son *glissandos*, agrupaciones de semicorcheas y fusas en números no comunes, redobles en corcheas y figuras rítmicas más extensas y secciones rítmicas. Este movimiento se presenta en una forma ABA

La obra da inicio con una introducción la cual presenta 5 compases. Esta introducción se presenta en un andamento Lento con métricas comunes como el  $\frac{3}{4}$  y no tan comunes como el  $\frac{5}{8}$ ,  $\frac{7}{8}$ ,  $\frac{5}{4}$ . En el compás se presenta un cambio súbito de andamento a *Presto*, con este cambio se presenta la nueva idea rápida de la obra.

Ilustración 45. Introducción del cuarto movimiento.

Luego de la introducción se expone la sección A, la cual se presenta desde el compás 7 al compás 17. En esta sección reutiliza la idea expuesta en la introducción. Esta sección presenta pequeñas frases similares melódicamente. Cada vez expuesta estas frases de le agrega una voz, ya sea inferior o superior, haciéndole variaciones de lo mostrado en la introducción. De igual forma, se presentan los dos andamentos: *Lento* y *Presto*. Sin embargo, los compases que presentan *Presto* son diferentes cada vez que se muestran.

Ilustración 46. Primeros dos compases de la Sección A.

En el compás 18 se presenta una transición de un compás para pasar a la Sección B, el cual toma lugar desde el compás 19 al compás 34.



Ilustración 47. Transición hacia la sección B.

Esta sección es contrataste a la anterior, ya que se presenta de manera rítmica. A pesar de tener una estructura más rítmica, posee melodías que son expuestas en la voz superior y ejecutadas en la mano derecha mientras la mano izquierda hace el acompañamiento.

En el compás 28 se invierte la melodía pasando a la mano izquierda mientras la derecha hacer el acompañamiento. En el compás 32 al compás 34 se va creando una tensión la cual culmina en la siguiente sección.



Ilustración 48. Principio de la Sección B.

La recapitulación o Sección A' se encuentra desde el compás 35 al compás 39, expuesto de la misma manera que la sección A previa. Sin embargo, no se encuentra con un *Presto* y se mantiene en un andamento *Lento*. Desde el compás 40 se presenta una coda hasta el final, en el compás 41 de esta coda se puede presenciar la idea expuesta en el compás 15. Esta vez se expone haciendo brincos de octavas. En el compás 42, se presenta nuevamente esta melodía, pero en una rítmica de 3:2 o 3 contra 2.

The image displays two systems of musical notation for the beginning of a Coda. The first system consists of two staves (treble and bass clef) with a key signature of one flat and a common time signature. It features a melodic line in the treble clef and a harmonic accompaniment in the bass clef. Dynamics include *pp* (pianissimo) and *più lento*. A red bracket highlights a specific rhythmic figure. The second system continues the piece, featuring a *3 pour 2* (triplets over two notes) in the treble clef. Dynamics include *ppp* (pianississimo), *espress.* (espressivo), *p* (piano), *pp* (pianissimo), and *ppp* (pianississimo). Tempo markings include *(lento)* and *morendo*. The notation includes various ornaments and slurs.

Ilustración 49. Inicio de la Coda.

### 4.3 Raga No. 1, William B. Cahn

Es una obra para timpani sin acompañamiento. Fue publicado en 1978 bajo la compañía Winbledon Music. Fue escrita para el recital de Cahn en la prestigiosa escuela de música Eastman en 1968. “La inspiración de la obra llega al escuchar música clásica para tabla de el Norte de India por primera vez, y por primera impresión de los ritmos de la tabla y su técnica incorpora el desarrollo del uso de los dedos y las manos”. (Cahn, 2009). Al ser una obra inspirada a la música Indostaní, Cahn la nombre “Raga”.

El Raga en la música indostaní, es un género musical que se caracteriza por presentar un motivo rítmico o melódico el cual se crea improvisaciones dentro del ritmo pactado.

#### Análisis Estructural y Melódico

La primera sección da inicio desde el compás 1 hasta el compás 42. Inicia manera libre, la primera nota esta presentada con un calderón, que le da la libertad a interpretador de tomar el tiempo que decida. Seguidamente el compositor indica el tempo en el que debe ser ejecutada la obra andamento Allegro el cual va desde un rango de 120 al 168 BPM. En el compás se presenta el primer motivo rítmico de la obra.



Ilustración 50. Compases 5 y 6, primer motivo.

En el compás 8 se introduce el segundo timpani de 29” en su afinación de Si *bemol*. Contiene la misma presentación de los tres primeros compases de la introducción de la obra. Más adelante, en los compases 14 y 15 se muestra nuevamente el primer motivo, esta vez con un pequeño cambio.



Ilustración 51. Compases 14 y 15, variedad del primer motivo.

En el compás 16, en el tercer tiempo se presenta la primera indicación de la obra. Cahn, usando el signo “+” indica que el golpe debe ser ejecutado en el centro del timpani, el cual no es un sonido común en la literatura sinfónica del instrumento, pero utiliza en contexto solístico. Seguidamente, se presenta el segundo motivo de la obra en el compás 17. Este segundo motivo es mostrado recurrente por la primera sección, su presentación cambia mediante se muestra.



Ilustración 52. Compases 16 y 17. Segundo motivo.

La segunda sección inicia desde el compás 43, introduciendo el timpani 23”, el cual está afinado en Sol. En el compás 48 se presenta un pedal de corcheas en sol en el timpani 23” con la indicación “+” introducida anteriormente. Este pedal de corcheas se ejecuta con la mano derecha, mientras en la mano izquierda se ejecuta la melodía de esta sección. De igual forma, en esta sección se presenta el segundo motivo mencionado en la primera sección.



Ilustración 53. Compás 65 y 66. Segundo motivo doblado.

En el compás 65 desde el segundo tiempo hasta el primer tiempo del compás 66, se presenta el segundo motivo, esta vez está doblada por el dron es que característico de la música indostaní, el cual se encuentra en tónica Sol en el timpani 23”.

Seguidamente, en el segundo tiempo del compás 66 se presenta un dron doble de corcheas entre los timpani 32” y 23”. Mientras va este dron doble, se incorpora el segundo timpani 29” acentuado en la afinación de Si bemol. Nuevamente, el compositor utiliza el recurso del dron en el timpani 23” ejecutado en el centro del timpani desde el compás 75 hasta el 79.



La tercera sección inicia en el compás 84 y es aquí en donde se les da uso a los cuatro timpani. Esta sección es simple, la cual presenta una pequeña melodía en corcheas. Además, se presencia la acentuación del timpani 26'' el cual está afinado en Do *bemol* que representa la nota Si por enarmonía. En los compases 105 y 106 se presenta el motivo mostrado en los compases 14 y 15.



Ilustración 54. Presentación del uso de los cuatro timpani, Compás 90.

La cuarta sección da inicio desde el compás 127, en donde se encuentra un Sol simulando el dron (timpani 23'') ejecutado de manera no convencional, gracias al uso de los dedos de la mano derecha, alternándolos para simular un redoble mientras que la mano izquierda hace la melodía. Además, reutiliza elementos ya mostrados como el uso del golpe en el centro del instrumento y un nuevo efecto que es el *glissando* en el compás 134.



Ilustración 55. Inicio de la cuarta sección.

Desde el compás 148 la melodía ya no es ejecutado por golpes si no, por el uso del *glissando* ejecutado por el pedal mecánico del instrumento, mientras se mantiene el dron de Sol en el timpani 23''. Cahn menciona en su entrevista por Nexus Percussion, que "X" son aproximaciones a las notas y que estos *glissandos* deben ser interpretados en el timpani 32''. (Cahn, 2009). Sin embargo, es más común utilizar el timpani 26'' para la claridad de las aproximaciones de las notas escritas.

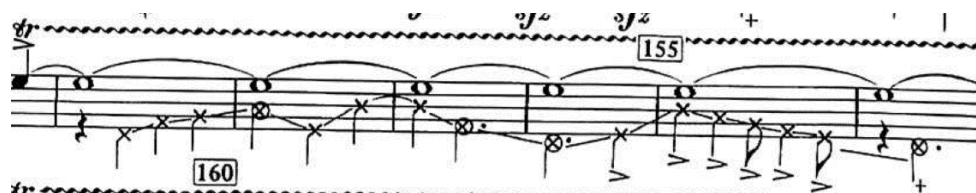


Ilustración 56. Presentación del *glissando*, Compases 151 al 156.

El Tempo primo inicia en el compás 178 de un *glissando* de la nota Do hasta la nota La (timpani 29'') e inicia con una sucesión de corcheas en el timpani 32''. Dejando así, la melodía en la mano derecha, la cual es ejecutada con los dedos. El ritmo de las figuras escritas ordinariamente es ejecutado por la parte opuesta de la palma en la superficie del parche y los ornamentos son ejecutados con la palma de la mano, creando un sonido más directo. En el compás 198 se muestra el segundo motivo, esta vez ejecutado en un solo timpani (29'').

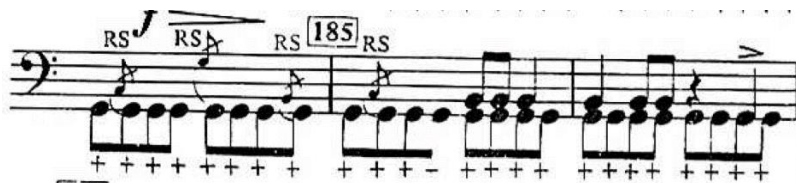


Ilustración 57. Exposición de los ornamentos y las figuras ejecutadas con las manos. Compás 184 al 186.

Desde el compás 199 al compás 206, se presenta una breve sección la cual tiene similitud con de la transición expuesta en los desde el compás 112 al 118. Sin embargo, esta sección es más extensa y se presta para que el intérprete demuestre su virtuosismo. Seguido de esto, se presenta una pequeña Coda desde el compás 207 al 209. Para iniciar esta coda, Cahn utiliza la rítmica del tresillo, la cual no es presentada con antelación.



Ilustración 58. Compás 207, Inicio de la Coda. Uso de los tresillos.

Para culminar la obra, Cahn cambia el tempo de forma repentina de un Allego a un Presto con ritmo sincopados en los compases 210 y 211. En el compás 212, implementa una caída de notas en semicorcheas, la cual inicia desde el Sol, ubicado en el timpani 23'' hasta el Si *bemol* afinado en el timpani 29''. La obra finaliza en su centro tonal de Sol afinado en el timpani 32''.



Ilustración 59. Últimos cuatro compases de la obra.

## 4.4 Song of the Drums, Gene Koshinski

*Song of the Drums* corresponde al segundo movimiento del dueto *Song and Dance* por Gene Koshinski, escrita en 2009.

Cada intérprete cuenta con su propia configuración. Koshinski identifica a los intérpretes por Percussion 1 y Percussion 2.

Instrumentación:

### Percussion 1 (Percusión 1)

- Bombo de concierto
- Tom grave
- Tom medio
- Tom agudo
- Clave grave
- Platillos China
- Caracola / Concha.

### II. Dance of the Drums



*\*The conch shell horn is played by blowing into it while slightly buzzing your lips. To create the instrument, take a large conch shell and saw off the tip in order to create a hole for a mouthpiece.*

*Ilustración 60. Ubicación de los instrumentos en la partitura de Percusión 1.*

### Percussion 2 (Percusión 2)

- Conga grave
- Conga aguda
- Bongó grave
- Bongó agudo
- Clave aguda
- Gong
- Platillos China (compartido con Percussion 1)

### II. Dance of the Drums



*Ilustración 61. Ubicación de los instrumentos en la partitura de Percusión 2.*

Configuración:

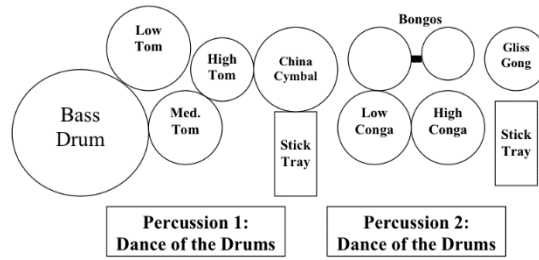


Ilustración 62. Configuración de la instrumentación.

### Análisis Estructural

*Song of the drums* inicia con una introducción de seis compases, esta introducción es únicamente interpretada por percusión 1, el cual utiliza el caracol para abrir este movimiento. A pesar de tener un tempo específico, esta introducción puede ser ejecutada libremente por el intérprete.

Ilustración 63. Introducción, Compases 1 al 6.

Seguidamente, inicia la sección A desde el compás 7 al compás 22. En el compás 7, inicia *percussion 2*, el cual interpreta figuraciones rítmicas que van desde la semicorchea y fusas, mientras la voz de *percussion 1* continua con el caracol mientras ejecuta ritmos “melódicos”. Esta sección se divide por dos periodos la cual el primero contiene los tambores junto al caracol y el segundo periodo solo presenta los tambores.

Ilustración 64. Inicio de la Sección A, Compases 7 y 8.

Esta sección esta dividida en frases de dos compases, el cual se va repitiendo a medida que va surgiendo la obra. Koshinski desde el compás 7 al 10 indica que estos cuatro compases deben ser ejecutados dos veces. Luego del compás 10, el ritmo se mantiene, pero su diferencia la hace la concha que va haciendo disminución del valor de las figuras hasta el compás 15, dejando solo el ritmo de los tambores.

Desde el compás 23 al 26, Koshinski utiliza una transición de 4 compases, con una métrica irregular de  $\frac{5}{8}$ , siendo a lo interno un  $\frac{10}{16}$  (2+3+2+3).

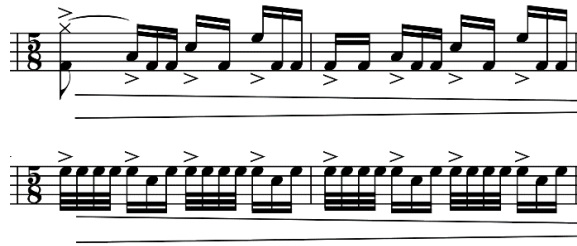


Ilustración 65. Inicio de transición, compases 23 y 24.

La sección B inicia desde el compás 27 al 40. Koshinski nuevamente utiliza métrica irregular, esta vez  $\frac{7}{8}$  seguido de una métrica más regular de  $\frac{4}{4}$ . Esta sección inicia con una frase de dos compases en la cual debe ser ejecutado tres veces a indicación del compositor. En el compás 29, reutiliza la métrica de  $\frac{5}{8}$ , de igual forma que fue presentada en la transición. Entre los compases 32 al 38 las dos voces se mantienen al unísono rítmico.



Ilustración 66. Primeros dos compases de la sección B.

En el compás 41, retoma la sección A. Esta vez, solo se ejecuta el periodo uno, el cual ocupa el caracol con los tambores.

Desde los compases 49, se presenta otra transición para la sección C. Esta transición ocupa 5 compases. En donde Koshinski utiliza ritmos desfazados a estilo canon. Esta transición ayuda a los intérpretes a hacer el cambio de baquetas por claves.

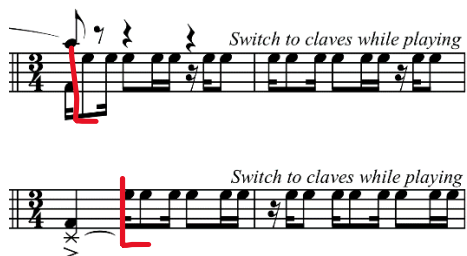


Ilustración 67. Primeros dos compases de la transición.

La sección C. La cual da inicio desde el compás 54 hasta el compás 80 es ejecutada por claves. De igual forma, utiliza la técnica canon, el cual presenta el mismo motivo, pero desfazada por un silencio de semicorchea. De igual manera, las frases siguen siendo divididas por cada dos compases.

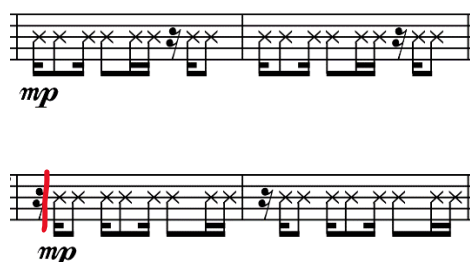


Ilustración 68. Primeros dos compases de la sección C. Técnica Espejo.

Desde el compás 60 hasta el 71, Koshinski mantiene el recurso de rítmica en canon, a diferencia que cada compás es una rítmica diferente, de igual forma los ejecutantes mantiene la misma rítmica. Además, utiliza la aumentación rítmica por cada frase de dos compases.

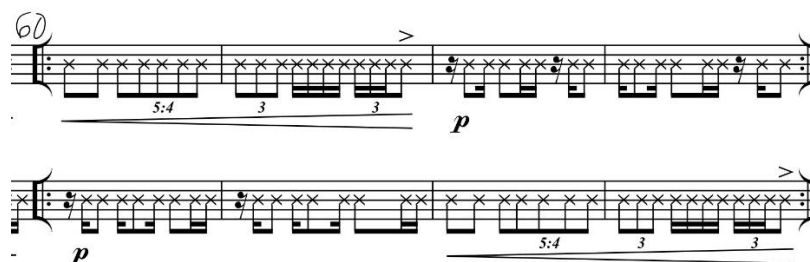


Ilustración 69. Compases 60 y 61.

Desde el compás 72 hasta el 80, Koshinski incorpora los tambores, estos deben ser ejecutados con las claves. Cada frase que corresponde de dos compases finalizar de manera diferente.

Ilustración 70. Compases 72 y 73. Incorporación de os tambores y claves.

Desde el compás 80 al 83 vemos una pequeña transición de cuatro compases con una métrica irregular de  $\frac{5}{8}$ , siendo a lo interno un  $\frac{10}{16}$  (2+3+2+3), hacia la siguiente sección, que resulta idéntica a la sección B.

Ilustración 71. Primeros dos compases de transición.

Entre los compases 95 al 98, se presenta la última transición que ocupa cuatro compases, en los cuales, los dos primeros presentan la métrica de  $\frac{6}{8}$  y dos últimos  $\frac{12}{8}$ . Esta transición presenta un unísono rítmico a diferencia del cuarto tiempo.

Ilustración 72. Compases del 95 al 98, Ultima transición hacia la Coda.

La Sección A inicia partir del compás 99 el final. En esta sección, Koshinski utiliza la misma idea rítmica con variables y la incorporación del uso del caracol de la sección A diferencia de esta presentado con una métrica ternaria ( $\frac{12}{8}$ ). Similarmente, las frases están divididas en dos compases esta vez para la voz superior (*percussion 1*) por otro lado, la voz inferior (*percussion 2*) presenta sus frases por cada cuatro compases. Desde el compás 103, la voz inferior se mantiene con la misma rítmica hasta el compás 106, de igual forma ocurre en la voz superior (*percussion 1*). En el compás 107 la rítmica de las dos voces cambian simultáneamente, mientras el caracol permanece haciendo disminución de figuras, empezando en el compás 99 con blancas con punto hasta el compás 110 donde hace negras con puntillo cada 6 tiempo del compás. Los tres últimos compases de la obra, Koshinski escribe una nota larga para la concha la que puede sostenerse hasta el último compás. También ocurre con los otros instrumentos, los cuales están abierto a dejar sonar.



Ilustración 73. Primeros dos compases de la coda. Compases 99 y 100.



#### 4.5 FLIGHT - Soaring in the Sky, Jan Freicher

*Soaring in the Sky* está escrita para vibráfono, es una obra que forma parte del álbum “Flight” el cual contiene 3 obras, esta Fue publicada en el 2015 bajo Honey Rock. Freicher se refiere a esta obra como:

“Es una ilustración musical que describe la vista, impresión y sensación durante un vuelo. Hermoso clima, cielo despejado, vuelo pacifico. La segunda parte (D) es una experiencia de elevación térmica, más acción y luego un vuelo pacífico y relajante. El sentido de liberación, navegación por el cielo y admiración de la naturaleza desde las alturas.” (Freicher, 2015)

#### Análisis Melódico

*Soaring in the Sky*, se encuentra en la tonalidad de La *bemol* Mayor e inicia con una introducción la cual presenta 16 compases. Está introducción se divide en pequeñas frases de 4 compases. Cada sección expone el mismo motivo, pero escrito en diferentes octavas. Podemos ver una pequeña variación en los compases 9 y 10, como también en compases 13 y 14. La introducción finaliza con un calderón en el cuarto tiempo, con un acorde de dominante en primera inversión.

The image shows a musical score for the first four measures of the introduction of 'Soaring in the Sky'. The score is written for vibraphone in the key of A-flat major (three flats) and 4/4 time. The tempo is marked 'Andante' with a metronome marking of quarter note = 90. The first measure is marked with a box 'A' and a dynamic marking 'p'. The second measure has a dynamic marking 'p'. The third measure has a dynamic marking 'mf'. The fourth measure has a dynamic marking 'mp'. The score includes a box 'motor on medium-slow speed' under the first two measures. The notation includes various rhythmic values, slurs, and fingerings (1, 2).

Ilustración 74. Cuatro compases iniciales de la Introducción.

Luego de la introducción se expone la sección A la cual permanece en la misma tonalidad de La *bemol* Mayor. Esta sección se encuentra desde el compás 17 hasta el compás 34. De igual manera, que la introducción presenta pequeñas frases de cuatro compases. Desde el compás 25 pasa a la tonalidad de a Si *bemol* Mayor hasta llegar a la nueva sección. La rítmica es reiterada por toda la sección, con pequeñas variaciones y su métrica a comparación de la introducción, es ternaria hasta llegar al compás 42 para culminar esta sección con una métrica binaria. Para culminar esta sección el compositor utiliza una transición desde el compás 32.

Ilustración 75. Sección A. Desde el compás 17.

Desde el compás 35 al 100 se presenta la sección B, su tonalidad modula a Si *bemol* Mayor. El cual se va movimiento por tono enteros.

Ilustración 76. Inicio de la Sección B.

Desde el compás 47 al compás 90 se presenta un desarrollo el cual es un contraste de lo previamente expuestos. Este desarrollo esta escriba en patrones que se puede encontrar en la

música latina, o en este caso que lo identifica el compositor como música cubana africana. Además de señalar el estilo de este desarrollo. Freicher, indica que esto debe ser interpretado con la parte inferior de la baqueta, la cual no es forma común de ejecutar el instrumento.

**D**

"afro-cuban" feel

STICK (shaft of mallet on edge of bar)

*mf*

*mf*

use slightly a "half-pedal" on each note

*mp*

55

Ilustración 77. Parte rítmica.

En el compás 91 al 100, retoma la sección B en la misma tonalidad expuesta previamente. En el compás 100, en Freicher, indica que se debe retornar al signo (*D.S.*), el cual se encuentra en el compás 17, de la Sección A. Al llegar a compás 33, el compositor presenta la indicación (*To Coda*) Esta Coda acontece en el compás 101.

A partir del compás 106 se expone nuevamente la introducción, esta vez la recapitulación está presentada de forma contraria al inicio de la obra. desde el compás 114, Freicher reutiliza el recurso de la sección rítmica para culminar esta obra la cual finaliza en la tonalidad de La bemol Mayor.

*a tempo* STICK

114

*mp*

*p*

strike on the nodal points of bars

122

FINE

Ilustración 78. Final de la obra.

## 4.6 Topf Tanz, Eckhard Kopetzki

Obra escrita por Eckhard Kopetzki en 1999 para percusión múltiple. Está escrito para Bombo, dos Toms con afinación distinta, un tambor del Bongó, Pandera y elementos no tradicionales de la percusión como tres sartenes de distintos tonos. Esta obra debe ser ejecutada con la técnica de cuatro baquetas y el compositor distingue las manos por los números:

L=1,2

R=3,4

Diagrama de la instrumentación:

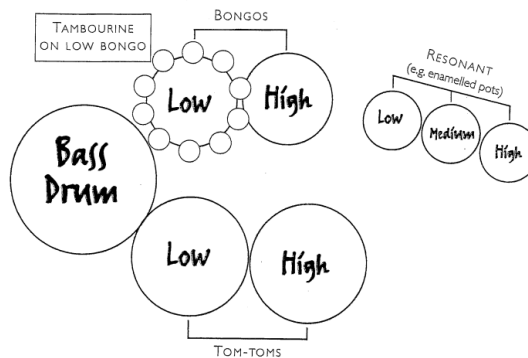


Ilustración 79. Diagrama de los instrumentos.

Ubicación en el pentagrama de los instrumentos:

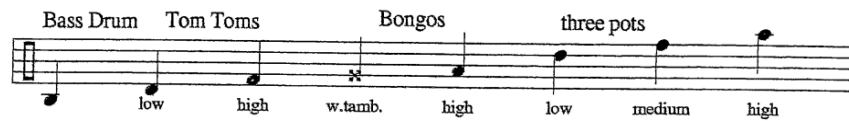


Ilustración 80. Pentagrama.

## Análisis Estructural

La primera sección da inicio desde el compás 1 hasta el compás 38. Esta sección inicia enérgica con ritmos estable los primeros compases de la obra. en el compás 4 al compás 10 se presenta una polirritmia de 3:2 con una melodía en la voz superior en el compás 7. En el compás 11 retoma a un tempo binario y más estable. Esta sección es repetitiva con pequeñas variaciones como aparece desde los compases 16 al 25 y los compases 29 al 38.

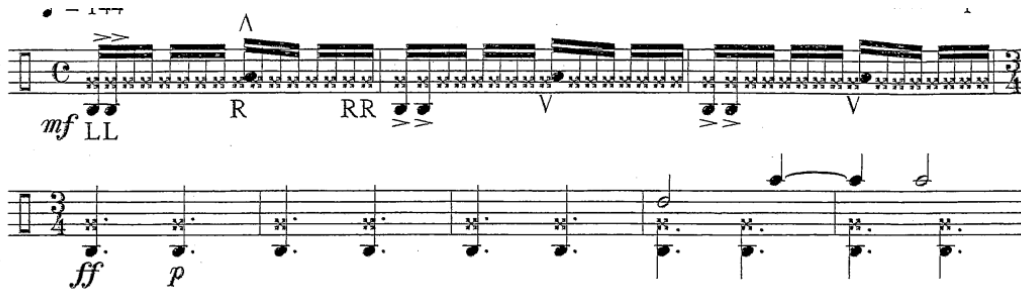


Ilustración 81. Inicio de Sección 1.

La segunda sección se encuentra desde el compás 39 al compás 69. En esta sección la melodía es expuesta en la voz superior con notas dobles, mientras la voz superior mantiene una rítmica sincopada constante. A partir de compás 47 la melodía cambia a notas sencillas manteniendo la misma estructura del inicio de la sección. En el compás 51 al 54 y compases 59 al 62 se presenta una métrica de  $\frac{5}{16}$ , luego de presentar estas métricas en estas dos partes de la sección, la métrica cambia a  $\frac{3}{4}$  para retomar la melodía con notas sencillas.

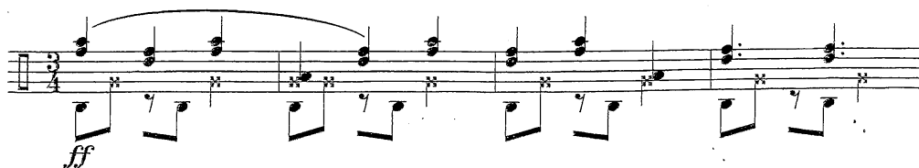


Ilustración 82. Sección 2, compás 39 al 42.

La tercera sección se presenta desde el compás 70 al compás 83. Con una métrica de  $\frac{5}{4}$ . La voz superior de esta sección es la misma desde el inicio hasta el final de la sección. Desde el compás 72 aparece la melodía superior de esta sección. Esta melodía mientras se va

desarrollando se desfazado por una corchea haciendo su aparición variada. En el compás 83 aparece una pequeña transición para iniciar la siguiente sección.



Ilustración 83. Sección tres, compás 72 al 74.

La cuarta sección da inicio en el compás 84 al compás 114. Esta sección esta presentada por corcheas la cual son ejecutadas con la parte inferior de la baqueta 3 ubicada en la mano derecha. Esta sección presenta tres periodos, estos periodos son similares con pequeñas variaciones, como también presenta cambios de tempos. El primer periodo contiene 12 compases, el segundo periodo contiene 11 compases y el tercer periodo contiene 9 compases.

En esta sección también se puede observar el uso de fusas por primera vez, la cuales están agrupadas en números no usados normalmente como los son diecillos y nuevecillos.



Ilustración 84. Grupos de fusas en diecillos y nuevecillos de la cuarta sección.

Quinta sección se encuentra desde el compás 115 al compás 156. Esta sección da inicio con dos frases la cuales contiene cuatro compases, los primeros compases se encuentran en una métrica no común  $\frac{4}{2}$  y los dos restantes están en una métrica de  $\frac{9}{8}$ , esta frase se repite nuevamente de la misma forma.

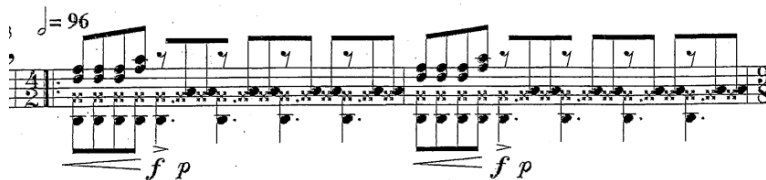


Ilustración 85. Inicio de la quinta sección, compás 115 y 116.

En el compás 123 la métrica cambia a compás partido, de igual forma que la rítmica, esta parte es menos enérgica rítmicamente a comparación de las frases anteriores y solo da uso de la pandereta, el bombo y el bongó. Desde el compás 129 la métrica cambia nuevamente a un

$\frac{3}{4}$ , de igual forma mantiene la misma instrumentación hasta llegar al compás 131 el cual retoma el uso de los sartenes. Desde el compás 135, se presenta otro cambio de métrica a  $\frac{5}{4}$  el cual solo ocupa dos compases y en el compás pasa por un  $\frac{6}{4}$  por dos compases igualmente. En los compases 139 al 142, podemos percibir como reutiliza la frase presentada en desde los compases 125 al 128.



Ilustración 86. Compás 129 al 138. Presentación de los cambios de métrica.

Desde el compás 143 al 156, podemos ver como presenta un motivo rítmico, pero es variado por el cambio de métrica, de esta manera este motivo rítmico queda siendo más extenso o corto que mostrado previamente. Siendo así en el compás 143 al 146 la frase está presentada en una métrica de compas partido, luego en el compás 147 cambia a una métrica de  $\frac{3}{4}$  reduciendo la cantidad de corcheas que se vio previamente y para culminar en el compás 151 cambia a una métrica de  $\frac{7}{4}$ , extendiendo la cantidad de corcheas por compás.



Ilustración 87. Motivo rítmico variado por cambios de métrica. Compás 143 al 156.

La Sexta sección se encuentra desde el compás 157 al compás 178. En esta sección se reutiliza recursos visto en el compás 126 sección anterior, esta vez es usado de una forma más extensa y aparte de usar la pandera, solo da uso del bombo. Esta sección esta dividida por tres frases los cuales presentan el mismo motivo rítmico, pero con pequeñas variaciones. Además, cada frase contiene una cantidad de compases diversas.

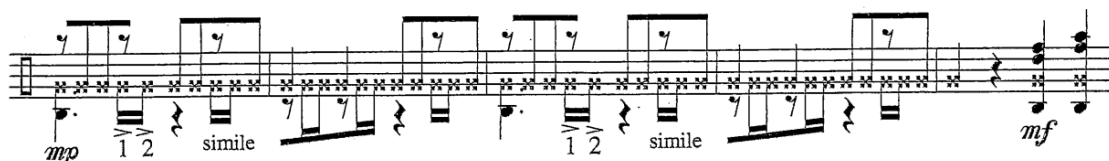


Ilustración 88. Compás 157 al 161. Primeros cinco compases de la sexta sección.

Desde el 175 al 181 se presenta una pequeña transición. Esta transición presenta dos semifrases la primera semifrase, utiliza recursos presentados en la sección anterior, pero es interrumpida por la siguiente semifrase la cual cambia su rítmica como también su métrica a  $\frac{6}{8}$  seguida de un  $\frac{5}{8}$ .

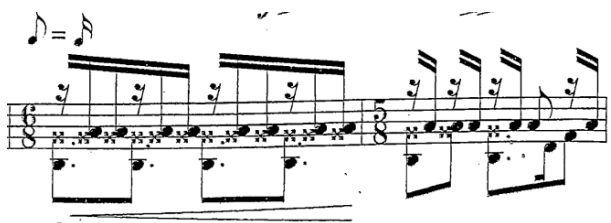


Ilustración 89, Transición en compases 179 y 180.

La séptima sección da inicio desde el compás 182 al compás 220, esta sección mantiene una métrica de  $\frac{5}{4}$  utiliza en la transición. En esta sección como en las anteriores, la melodía es mostrada en la voz superior mientras, la voz inferior se mantiene con una rítmica repetitiva y estable. A partir de compas 182 al 199, la melodía se expuesta por notas dobles. Desde el compás 200, la melodía se presenta con notas sencillas y se muestra cada vez desfazada por un silencio de corchea hasta el compás 205. Luego presenta las dos ideas de notas dobles y sencillas desde el compás 206 al 213. En el compás 214, retoma la melodía vista en el compás 202.





Ilustración 90. Inicio de la séptima sección, compás 182 al 185.

Desde el compás 221 al compás 226 se presenta una transición en una métrica de  $\frac{5}{4}$  con una pequeña melodía de 6 compases, el cual solo incorpora el uso de los sartenes.



Ilustración 91. Transición del compás 221.

La octava sección, similar a la séptima con variaciones da inicio desde el compás 227 al compás 255. Esta sección da inicio con una métrica de  $\frac{9}{16}$  el cual esta agrupado por corcheas con puntillos en la voz inferior mientras la superior presenta una melodía constante por cuatro compases. Desde el compás 231 al 240, se presenta la melodía vista en la sección previa en el compás 202 al 205, esta vez es más extensa con pequeñas variaciones. En el compás 242, se presenta un cambio de métrica a  $\frac{2}{4}$  con el cual cambia la voz inferior a hacer corcheas mientras la melodía se mantiene de manera sincopada. En el compás 235, la voz superior mantiene la misma idea del  $\frac{2}{4}$ , esta vez se vuelve más extensa, ya que hace cambio de métrica a  $\frac{5}{8}$  y la voz inferior retoma al motivo anterior.

# **IV. PROBLEMAS TÉCNICOS E INTERPRETATIVOS EN LAS OBRAS A EJECUTAR**

## **Problemas Técnicos e Interpretativos en las Obras a Ejecutar**

Durante los cuatro años de carrera Universitaria, se han desarrollado habilidades técnicas para la ayudar al enfrentamiento de todo tipo de obra a ejecutar. Debido a esto se pudo hacer un análisis de las problemáticas técnicas como interpretativas de cada obra presentada en este escrito. Tras analizar estas dificultades se desarrollaron ejercicios técnicos para ayudar a la facilidad de la ejecución.

Los problemas se plantearán en dos puntos:

**Problemas Técnicos:** estos problemas van en como tocar el instrumento. En estos problemas se verán técnicas como:

- One handed roll
- Rimshot
- Glissandos
- Pedal
- Técnicas de ejecución con las manos (palmas y dedos)

**Problemas Interpretativos:** son problemas fuera de lo técnico y va más enfocada musicalidad de las obras. En este punto se presentará temas como:

- Ensamblar
- Balance de la instrumentación
- Dinámicas no escritas en las obras
- Estilo de interpretación

### 3.1 Tabla No.1 Stop Speaking

Tipo de Dificultad	Ubicación de la Partitura	Descripción del Problema	Sugerencia para su Superación
<b>Problemas Técnicos</b>	General	La problemática más grande de toda la obra es ensamblar la rítmica con el audio. Muchas secciones son libres para el ejecutante, sin embargo, hay secciones que exige que el ejecutante este perfectamente alineado con el audio.	Se le recomienda al intérprete, que escuche detalladamente el audio junto a la partitura para reconocer el espacio que presenta el audio en cada palabra hablada. Además, se le recomienda descifrar el tempo de las secciones de la obra para que pueda trabajar el lado rítmico y asegurar de que lo está interpretando correctamente, para que no tenga dificultad al ensamblar los ritmos con el audio.
	Sección 3	Ejecución de tresillos rápidos.	Se recomienda al intérprete, hacer ejercicios para poder ejecutar de estos tresillos con claridad. Ya que al ser rápidos puede este ritmo puede ser inconsistente.
	Sección 4, Sección 5, Sección 12, Sección 13.	El <i>rimshot</i> es una técnica no común del percusionista clásico	Para la ayuda de la consistencia del <i>rimshot</i> , el intérprete debe crear ejercicios para desarrollar la memoria muscular de la posición exacta para ejecutar el <i>rimshot</i> .
<b>Interpretación</b>	General	Audio	Es recomendable que el intérprete utilice el audio de manera balanceada, de tal forma que lo que se vaya a ejecutar se escuche claro, sin que el audio opaque al redoblante.

### 3.2 Torse iii

#### 3.2.1. Tabla No. 2 (Primer Movimiento – Thèse)

Tipo de Dificultad	Ubicación en la Partitura	Descripción del Problema	Sugerencias para su Superación
<b>Problemas Técnicos</b>	Compases: 1, 10 y 12	Figuraciones rápidas	Se le recomienda al interprete que, al momento de ejecutar estas figuraciones, el ritmo se claro y consecutivo. Subdividir fuera de la obra es recomendable para internalizar los ritmos.
	Compases 8 y 15	Claridad de las notas redobladas por una mano.	Al momento de ejecutar estos redobles se le surge al intérprete que piense en la cuarta baqueta ubicada en la mano derecha para el balance y claridad de las notas
<b>Interpretación</b>	General	Interpretación del estilo	Es importante capturar el estilo de la música japonesa. La rapidez y el virtuosismo el parte clave para este movimiento y sobre todo en las composiciones de música.

**3.2.2. Tabla No. 3 (Segundo Movimiento – Chant)**

<b>Tipo de Dificultad</b>	<b>Ubicación de la Partitura</b>	<b>Descripción del Problema</b>	<b>Sugerencia para su Superación</b>
<b>Problemas Técnicos</b>	General	Conexión de los redobles	El intérprete debe implementar diferentes tipos de velocidades al hacer los redobles en la marimba. Esto ayuda a que se facilite la conexión de un acorde con el otro y conectar los fraseos de mejor manera.
<b>Interpretación</b>	General	Fraseos	Es importante que el intérprete presente los fraseos claros para ayudar a que la obra sea más musical y no escucharse monótona.

3.2.3. Tabla No. 4 (Tercer Movimiento – Commentaire)

Tipo de Dificultad	Ubicación de la Partitura	Descripción del Problema	Sugerencia para su Superación
Problemas Técnicos	Compases 2 y 3.	Transición de acordes con <i>Sforzando</i> .	Es recomendable que el intérprete tenga conocimiento de los movimientos necesarios para la transición de un acorde al otro. Crear ejercicio para la facilidad de llegada a estos acordes.
	Compases 12 al 18 y compases 35 al 42.	Reconocimiento de la melodía importante.	El intérprete debe reconocer que mano está ejecutando la melodía y cual está haciendo el acompañamiento. Es recomendable que la mano que no posee la melodía no tenga la misma altura que la que presenta la melodía.
Interpretación	General.	Dinámicas.	Se le recomienda al intérprete llevar las dinámicas al punto extremo para evocar una sensación de descontrol presentado al inicio de la obra y relajación en la segunda parte de la obra. El uso de las dinámicas también ayudará al intérprete a crear fraseos dentro de cada sección.

3.2.4. Tabla No. 5 (Cuarto Movimiento – Synthesis)

Tipo de Dificultad	Ubicación de la Partitura	Descripción del Problema	Sugerencia para su Superación
<b>Problemas Técnicos</b>	General.	Combinación de todos los movimientos anteriores. Esto quiere decir que el compositor utiliza ciertos recursos “presentados” con antelación. Estos son los Rolls, Figuras rápidas agrupadas en números irregulares y virtuosismo.	El ejecutante debe tener haber solucionados las problemáticas anteriores para poder ejecutar este movimiento con facilidad, ya que es una recapitulación de los recursos usados en los movimientos anteriores.
	Compás 18 al 20 sección de Prestissimo molto vivo.	Facilidad de llegada a las notas.	Se le aconseja al intérprete ejecutar el acompañamiento en la parte inferior de la tecla para poder moverse con facilidad hacia las notas a ejecutar.
	Compás 42.	Tres contra dos.	Es sugerible que el intérprete ejecute este compás al principio si hacer los redobles para acostumbrarse a la velocidad que se requiera para las transiciones, luego de haber conseguido esto, se recomienda implementar los redobles.
<b>Interpretación</b>	Secciones con Andamentos Lento y Presto.	Tempo para ejecutar.	Es recomendable que el tempo que el intérprete vaya a escoger sea lo suficiente lento, para crear el contraste de un tempo lento a un tempo rápido (presto).



### 3.3. Tabla No. 6 Raga No. 1

Tipo de Dificultad	Ubicación en la Partitura	Descripción del Problema	Sugerencia para su superación
<b>Problemas Técnicos</b>	Compás 112 al 118 y 199 al 211.	Virtuosidad y agilidad en los timpani.	Se recomienda que el interpretador tome la decisión sobre los <i>stickings</i> para poder ejecutar este solo de manera favorable. Trabajar estos compases lento para construir la memoria musical y para poder acostumbrarse a los movimientos en los timpani.
	Compás 148 al 175.	Unas de las problemáticas que presenta este solo es la velocidad, el uso del pedal y el uso de las manos.	Trabajar el movimiento de pedal, para ganar costumbre, revisar el rango exigido en la obra, implementar las notas que se presenten en el solo. Se le sugiere trabajar esta sección en un tempo cómodo para ayudar a la memoria muscular del pie.
<b>Interpretación</b>	Inicio de la obra.	Uso del calderón.	La introducción de esta obra posee calderones el cual da libertad al intérprete para que este pueda tomar el tiempo que desee, pero es recomendable que el tiempo no sea tan extenso ya puede contar con el ambiente de la obra
	Compás 48 al 59 y compás 75 al 79.	Dinámicas no escritas.	Se le recomienda al intérprete que cada vez que inicia estas pequeñas partes haga un pequeño decrescendo y que la melodía no sea ejecutada en una dinámica tan fuerte.

### 3.4. Tabla No. 7 Song of the Drums

Tipo de Dificultad	Ubicación de la Partitura	Descripción del Problema	Sugerencia para su Superación
<b>Problemas Técnicos</b>	Inicio de la obra, medio y final.	Problemáticas: soplar el caracol mientras se ejecuta las rítmicas. Unificar los ritmos generales de la obra y unificar la polirritmia de la sección de las claves.	Sugerencias: el ejecutante de <i>percussion 1</i> debe trabajar técnicas especiales para poder soplar la concha. Se le recomienda pedir ayuda a instrumentistas de vientos, en especial de instrumentos de metales para ayudar a la ejecución de la concha. Una vez que consiga poder ejecutar la concha.
	Sección de claves.	Esta sección presenta los mismos ritmos para ambos ejecutantes con una comparación de estar desfazado, siendo así. Se crea una dificultad al momento de ensamblar esta parte.	Cada ejecutante debe conocer su parte detalladamente, para que la unificación de los ritmos sea más sencilla. En la sección de las claves, se le recomienda trabajar sin las claves y utilizar el recurso de las palmas, para que cada ejecutante pueda reconocer y entender el ritmo.
<b>Interpretación</b>	General.	Interpretación Grupal	Al interpretar obras que requieran varias personas es importante el contacto visual y el uso de expresión corporales. Esto ayuda a que los dos intérpretes mantengan el mismo pulso.
	Dinámicas	Identificar los colores y timbres de los instrumentos	Muchas obras grupales poseen dinámicas generales. Sin embargo, muchas de estas dinámicas no son

			funcionales por la respuesta de los instrumentos a utilizar. Dado esto, se les recomienda a los intérpretes, reconocer la respuesta los instrumentos a utilizar y hacer los ajustes necesarios para el balance de los instrumentos en la obra.
--	--	--	--

### 3.5. Tabla No. 8 Soaring in the Sky

Tipo de Dificultad	Ubicación en la Partitura	Descripción del Problema	Sugerencia para su superación
<b>Problemas Técnicos</b>	Compás 3, 7 11,15.	Ejecución de Ornamentos.	Estos ornamentos deben ser ejecutados lo más cerrado posible, es recomendable que no se utilice el pedal al momento de ejecutar esos ornamentos.
	Compases 108 y 112.		Es importante estar pendiente al momento de ejecutar esta obra en el instrumento, ya que se puede caer en el error de no tocar en el lugar adecuado del instrumento haciendo que se pierda la sonoridad de este. Se le recomienda al intérprete trabajar manos separadas para asegurarse de tocar en el lugar correcto de la tecla.
	General.	Ejecución de la obra en aspecto general.	
<b>Interpretación</b>	Tempo general de la obra.	Tempo para ejecutar.	A pesar de tener un tempo establecido por el compositor, es recomendable no ejecutar esta obra en un tempo rápido ya que puede perder el ambiente y la idea general de la obra.
	Compás 50.	Uso de la parte inferior de la baqueta.	El compositor surgiere de que esta parte debe ser ejecutada al borde de la tecla, sin embargo, se aconseja ejecutarlo en el centro de la tecla, según la velocidad a ejecutar.

3.6. Tabla No. 9 Topf Tanz

Tipo de Dificultad	Ubicación en la Partitura	Descripción del Problema	Sugerencia para su Superación
<b>Problemas Técnicos</b>	Sección 1, motivo del compás 1.	Golpe de las dos semicorcheas al inicio del compás.	Trabajar en la segunda semicorchea para que se escuche al igual que la primera semicorchea.
	Sección 2, motivo del compás 51.	Transición de métrica regular $\frac{3}{4}$ a Métrica irregular de $\frac{5}{16}$ .	Trabajar compás 51 con metrónomo en subdivisión de semicorcheas para internalizar el ritmo, cambiar el metrónomo a un solo pulso y trabajar la transición del compás 50 al compás 51.
	Sección 3, compás 72 al 81.	Unificación de los diferentes ritmos en diferentes manos.	Se recomienda trabajar los ritmos de manera separada, internalizar el ritmo de manos derecha, luego de la mano izquierda. Después de hacer este trabajo, el ejecutante se le facilitará la unificación de esta sección.
	Compás 200 al 220.		
	Compás 236 al 238.		
	Compás 245 al 247.		
	Sección 4, motivo del compás 91.	Claridad de sonido de fusas agrupadas en diez y nueve. (diecillos y nuevecillos).	Identificar los sonidos de los sartenes, practicar los diecillos y nuevecillos lento para asegurar la cantidad de golpes dados. Aumentar la velocidad eventualmente a comodidad del intérprete.
	Final del compás 115 – inicio del compás 116.	Transición de compases.	Se recomienda que intérprete comprenda el espacio requerido para la accesibilidad de los instrumentos. Trabajar la memoria muscular del movimiento de un instrumento al otro de manera lenta.
	Final del compás 146 – inicio del compás 147.	Transición de compases, accesibilidad de los instrumentos	
Motivo del compás 249.			

	Motivo del compás 126.	Claridad de semicorcheas en la pandereta	El compositor da una recomendación del <i>sticking</i> que debe utilizarse, sin embargo. Si el intérprete utilizar una pandereta la cual no presenta parche, se recomienda intercalar los golpes para la claridad e igualdad de las semicorcheas.
<b>Interpretación</b>	Aspecto General	Uso de dinámicas no escritas	Debido a que esta obra posee muchos patrones repetitivos es recomendable el uso de dinámicas para ayudar a la musicalidad de la obra, evitar sonar monótono y mantener la atención del público.

## Conclusiones

Gracias a la investigación sobre los inicios de la mujer en la orquesta sinfónica, se pudo apreciar los altibajos que cada una de estas tuvo que pasar para que hoy en día muchas mujeres, especialmente percussionistas puedan ejercer su carrera musical en una orquesta sinfónica. Es importante reconocer y respetar el trabajo arduo de las pioneras en el ámbito musical. Hoy en día, se puede apreciar en orquestas sinfónicas del mundo la aceptación de la mujer, sin ser discriminadas, sobre todo, ver mujeres percussionista llevar cargos importantes dentro de las orquestas sinfónicas.

Reconocer la vida de los compositores, nos da un pantallazo, para entender el proceso que llevaron a cabo para llegar a componer obras a ejecutarse. Muchos de estos compositores son grandemente influenciados por sus orígenes y algunos por sus profesores al momento de componer obras. Gracias al saber esta información, se puede saber la idea de los compositores al escribir estas obras.

Al hacer los análisis de las obras pertinentes, se pudo entender la importancia cada motivo rítmico o melódico creado por los compositores. Muchos de estos escritos presentan problemáticas, que fue de gran importancia implementar una forma de facilitar la ejecución de este reto, si dejar a un lado la parte fundamental de la obra. Es importante que, al momento de crear una solución a un problema musical, este no obstruya la musicalidad de la obra.

## **Recomendaciones**

Como próxima graduanda de Percusión, recomiendo a la Universidad de Panamá, y a la Facultad de Bellas Artes la adquisición de salones para las próximas generaciones, sobre todo salones exclusivos para los diferentes instrumentos de percusión, por ejemplo: salón para estudio de marimba, salón para estudio de timpani y salón para percusión latina y batería. Esto para que los estudiantes puedan aprovechar al máximo el uso su espacio de estudio sin interrupciones de sonidos externos y ayudar a mantenimiento de los instrumentos de percusión. Además, estas adquisiciones ayudan a que los estudiantes y los profesores puedan utilizar un salón para dar clases mientras los otros salones pueden ser utilizados para estudios personales de los estudiantes.



## Referencia Bibliográfica

Aube, M. (2013). Women Pioneers of Percussion in United States. [\\*Women-Pioneers-of-Percussion.pdf](#)

Cahn, B. (2009, 17 de marzo). *Raga No. 1 for Solo Timpani – 9 Questions – March 17, 2009*. <https://www.nexuspercussion.com/2009/03/raga-no-1-for-solo-timpani-9-questions-march-17-2009/>

Chicago Symphony Orchestra Musicians. Patricia Dash. <https://cso.org/about/performers/cso-musicians/percussion/percussion/patricia-dash/>

Cunningham, J. (1983, noviembre 4). All-women orchestras: a big hand for the girls in the band – archive. <https://www.theguardian.com/music/2016/nov/04/all-women-orchestras-archive>

Cynthia Yeh. Peal Drums. <https://pearldrums.com/eu/artist/cynthia-yeh>

Drinker, S. (1948). *Music and Women: The Story of Women in Their Relation of Music*. (pp. 63).

Freicher, J. (s. f.). *FLIGHT Three Solos for Vibraphone*. <https://freicher.ch/discography/flight-three-solos-for-vibraphone/>

Ghana Television's T.G.I.F. Program (2011) Elayne Jones, Timpanist Interview Pt 2. <https://www.youtube.com/watch?v=fk7Hne-ZdUs>

Marcelina Suchocka. <https://www.marcelinasuchocka.com/bio>

Marchie, L., Vlahovic, I. & Jordan, J. (eds.). (2022, marzo 18) *Protestra*. How did we get here? A look at Orchestral Leaders. <https://www.protestra.org/post/how-did-we-get-here-a-look-at-orchestral-leaders>

Paige, R. (1952, enero). *Etude*. Why not women ins orchestras? <https://core.ac.uk/download/pdf/80117499.pdf>

Percussion Magazine. (2021, octubre 1). Cynthia Yeh.

<https://percussionmagazine.online/en/cynthia-yeh-october-21/>

Sherman, J. K. (1962). American String Teacher. Women Harpist or Cellist is top sight at concert. Vol. XII (2). <https://doi.org/10.1177/000313136201200201>

The Philadelphia Orchestra. Angela Zator Nelson. <https://www.philorch.org/about-us/meet-your-orchestra/musicians/angela-zator-nelson/>

University of Georgia, Hugh Hodgson School of Music. Kimberly Toscano.

<https://music.uga.edu/directory/people/kimberly-toscano-adams>

Weiss, V. L. Elayne Jones. *Blog*. <https://www.pas.org/about/hall-of-fame/elayne-jones>