

UNIVERSIDAD DE PANAMÁ
FACULTAD DE BELLAS ARTES
ESCUELA DE INSTRUMENTO Y CANTO

RESONANCIAS

Discusión académica sobre el recital de grado y su repertorio.

por

FERNANDO DANIEL SALDAÑO

PANAMÁ, REPÚBLICA DE PANAMÁ
ABRIL 2025

UNIVERSIDAD DE PANAMÁ
FACULTAD DE BELLAS ARTES
ESCUELA DE INSTRUMENTO Y CANTO

RESONANCIAS

Discusión académica sobre el recital de grado y su repertorio.

por

FERNANDO DANIEL SALDAÑO

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

PANAMÁ, REPÚBLICA DE PANAMÁ
ABRIL 2025

FIRMA DEL TRIBUNAL EXAMINADOR

Asesor

Jurado

Jurado

Dedicatoria

Quiero dedicar no solo este trabajo, sino toda la carrera a aquellas personas que han atravesado, en mayor o menor medida por mi vida, y ya no están compartiendo esta misma atmósfera con nosotros. A todos ellos va dedicado mi pensamiento, mis fuerzas y mi amor, de la misma manera que ellos lo hicieron conmigo. Mamá, abuela Irma, abuelo Enrique y tío Luis; abuelo Ángel y abuela Nilda; Néstor; Julieta, Zamyra; maestros Arturo Vergara, Tristán Taboada y Néstor Astutti; Profesor Martín Coloma.

Agradecimientos

Gracias a mi familia: Sara, Ángel, Esteban, Anahí, Almendra, Sebastián, Camilo y Ezequiel, tíos y primos, los que son de sangre y los que no. A todos, gracias por confiar en mí y apoyarme desde el primer momento que decidí comenzar con la carrera universitaria lejos de mi tierra. Desde los más cercanos hasta los que hace años que no veo, me han alentado siempre a seguir con la música, actividad que nunca voy a dejar porque nací y crecí con ella; sencillamente es parte vital de mi ser. Gracias a mis padres por mostrarme que la música es una forma de vida. No quiero olvidarme de los amigos, maestros y colegas que ocupan un lugar muy especial en mi corazón y son la familia que tuve el privilegio de elegir. Gerardo Cavanna, Omar Morales y su familia, Jorge Ramos, Emer Correa, Abraham Centella, Daniel Pérez, Manuel Elcock, Juan Quintero y Ricardo Sánchez; profesora Ella Ponce, profesor José Mires y profesor Carlos Camacho. Un agradecimiento muy especial a Anita, Coco y su familia. Gracias a todos los administrativos de la Facultad de Bellas Artes que siempre estuvieron atentos a nuestras necesidades.

Índice general

Índice general	- 6 -
Índice de tablas	- 8 -
Índice de imágenes	- 9 -
Índice de anexos	- 11 -
I: RESONANCIAS METÁLICAS: Evolución histórica de los platillos en la percusión	- 12 -
I.1. Introducción	- 12 -
I.2. Descubriendo del bronce	- 12 -
I.3. ZILDJIAN	- 16 -
I.4. SABIAN	- 18 -
I.5. ISTAMBUL	- 20 -
I.6. PAISTE	- 21 -
I.7. Conclusión	- 22 -
II: VOCES RESONANTES: Biografías de los compositores del repertorio	- 24 -
II.1. Carlos Stasi (n. 1963)	- 24 -
II.2. Elliott Carter (1908-2012)	- 25 -
II.3. Louis Andriessen (1939-2021).	- 26 -
II.4. Nicolas Martyniciow (n. 1964).	- 27 -
II.5. Ali N. Askin (n. 1962).	- 28 -
III: RESONANCIAS ESTRUCTURALES: Análisis musical de repertorio	- 29 -
III.1. CANÇÃO SIMPLES DE TAMBOR (1990). Carlos Stasi	- 29 -
III.2. Eight Pieces for Four Timpani: Moto Perpetuo (1950-1966). Elliott Carter.	- 30 -
III.3. WOODPECKER (1999), solo de percusión. Louis Andriessen.	- 37 -
III.4. IMPRESSIONS (1999). Para redoblante y dos toms. Nicolas Martyniciow.	- 41 -
III.5. SNAP SHOT (1992). Dúo de percusión. Ali N. Askin.	- 47 -
IV: RESONANCIAS EN ESCENA: Análisis performativo del recital.	- 49 -
IV.1. Canção simples de tambor	- 49 -
IV.2. Moto Perpetuo	- 51 -
IV.3. Woodpecker	- 54 -
IV.4. Impressions	- 59 -
IV.5. Snap shot	- 62 -

Bibliografía	- 64 -
Anexos	- 66 -
Anexo A – Entrevista a Emilio Trevisan (fabricante de platillos).	- 66 -
Anexo B - Programa de mano	- 69 -

Índice de tablas

Tabla 1. División de períodos de Woodpecker. Elaboración propia	- 41 -
Tabla 2. División en secciones del primer período. Elaboración propia.	- 41 -
Tabla 3. División en secciones del segundo período. Elaboración propia.	- 41 -
Tabla 4. Impressions. Estructura formal del 1er MOV. Elaboración propia.	- 46 -
Tabla 5. Impressions. Estructura formal del 2do MOV. Elaboración propia.	- 46 -
Tabla 6. Impressions. Estructura formal del 3er MOV. Elaboración propia.	- 46 -

Índice de imágenes

Imagen 1. Uniformes de músicos en una banda de Jenízaros.	- 14 -
Imagen 2. Ejecutante de Zil (platillos).	- 14 -
Imagen 3. Ejecutante de Dabull (bombo).	- 14 -
Imagen 4. Ejecutante de Kos (timbales).	- 15 -
Imagen 5. Ejecutante de Nakkere (nácaras).	- 15 -
Imagen 6. Simphonie Fantastique Op. 14. Hector Berlioz.	- 15 -
Imagen 7. Avedis Zildjian III en el frente de la primera fábrica en Quincy, Estados Unidos.	- 17 -
Imagen 8. Armand Zildjian.	- 17 -
Imagen 9. Robert Zylidjian.	- 19 -
Imagen 10. Primer Logo de Zilciler, causante de la demanda.	- 20 -
Imagen 11. Sello del producto en cada unidad Zilciler.	- 20 -
Imagen 12. Michail Toomas Paiste	- 22 -
Imagen 13. Michail M. Paiste	- 22 -
Imagen 14. Robert Paiste	- 22 -
Imagen 15. Toomas Paiste	- 22 -
Imagen 16. Carlos Stasi.	- 24 -
Imagen 17. Elliott Carter.	- 25 -
Imagen 18. Louis Andriessen.	- 26 -
Imagen 19. Nicolas Martyniciow.	- 27 -
Imagen 20. Ali N. Askin.	- 28 -
Imagen 21. Nomenclatura de los diferentes sonidos de la pieza.	- 29 -
Imagen 22. "Six pieces for kettledrums (4)" (Fotografías del manuscrito de Elliott Carter).	
Dos versiones diferentes de su portada.	- 32 -
Imagen 23. Portada de "Eight Pieces for four Timpani" by Elliott Carter. Versión 1966.	- 32 -
Imagen 24. "Six pieces for kettledrums (4)" (página 7 del manuscrito de Elliott Carter).	- 33 -
Imagen 25. Presentación del tema principal (tres veces) y tema secundario.	- 35 -
Imagen 26. Primer desarrollo y Transición.	- 35 -
Imagen 27. Frases en espejo	- 36 -

Imagen 28. Segunda página de Moto Perpetuo.	- 36 -
Imagen 29. Marcado el rojo el motivo de la segunda sección y la anticipación de la marimba.	- 40 -
Imagen 30. Primer período, segunda sección.	
En verde el primer motivo es tocado por marimba y TB.	- 40 -
Imagen 31. Clímax c. 115, 116 y 117.	- 40 -
Imagen 32. Mov. I, compases 1-2; 7-8; 13-14.	
Evolución de los adornos rítmicos de la frase original.	- 44 -
Imagen 33. Mov. I, últimos compases, se observa el motivo del Bolero ornamentado.	- 44 -
Imagen 34. Diferentes prototipos de baquetas.	
De izquierda a derecha, desde la primera versión al modelo terminado.	- 51 -
Imagen 35. Materiales necesarios.	- 52 -
Imagen 36. Primer paso, rueda de Masking Tape.	- 52 -
Imagen 37. Paso dos, colocación del fieltro.	- 52 -
Imagen 38. Tercer paso (opcional), recubrir la punta de madera con tape para vendajes.	- 53 -
Imagen 39. Vista superior e inferior de un woodblock de purpleheart.	- 55 -
Imagen 40. Disposición final de WB y TB junto a la marimba VS la disposición indicada por el compositor	- 55 -
Imagen 41. Fotografía del set completo de Woodpecker, en la imagen superior se puede notar la superposición de los instrumentos sobre la marimba.	- 56 -
Imagen 42. Baquetas verdes, primera prueba. Baquetas rojas, definitivas.	- 57 -
Imagen 43. En verde, momento recomendable para realizar el cambio de grip.	- 58 -
Imagen 44. Diagrama disposición de instrumentos (versión completa).	- 59 -
Imagen 45. Disposición de instrumentos opcional (solo primer movimiento).	- 59 -
Imagen 46. Compases 1 y 2, digitación recomendada para el Bolero.	- 60 -
Imagen 47. Compases 7 y 8, digitación recomendadas para las variaciones.	- 60 -
Imagen 48. Compás 139. Digitación recomendada.	- 61 -
Imagen 49. Mov. III. Compases 50 al 54.	- 62 -

Índice de anexos

Anexo A – Entrevista a Emilio Trevisan (fabricante de platillos)	- 66 -
Anexo B - Programa de mano	- 69 -

I: RESONANCIAS METÁLICAS: Evolución histórica de los platillos en la percusión.

I.1. Introducción

Desde tiempos inmemoriales los platillos han captado la atención del ser humano de manera singular. Su diversidad en tamaño, forma, tipo y grosor es prácticamente infinita. Inclusive, dos platillos idénticos en medida, marca y características nunca emitirán el mismo sonido. Desde el inicio de su fabricación, este instrumento adquiere una atmósfera misteriosa, casi mística o mágica. No sorprende que las culturas orientales hayan utilizado durante generaciones los complejos sonidos de los grandes gongs o los cuencos tibetanos para meditar e incluso para sanar la mente y el alma. Sus vibraciones penetran fácilmente en lo más profundo de nuestro ser, produciendo un efecto tranquilizador y curativo que los convierte en una posible terapia alternativa.

El principal objetivo de este trabajo pretende resumir y aclarar datos clave sobre los inicios de cuatro de las principales fábricas de platillos. Para ello, se recopiló información de los sitios web de las respectivas empresas, donde relatan su propia historia. Durante el proceso de investigación, se logró comprender una historia fascinante y repleta de detalles, la cual se intentará transmitir al lector de la manera más clara y comprensible posible.

I.2. Descubriendo el bronce

La prehistoria del ser humano se divide comúnmente en dos grandes etapas: la Edad de Piedra y la Edad de los Metales. Estas divisiones hacen referencia a los materiales que aquellos seres humanos trabajaban y moldeaban para fabricar herramientas, utensilios, armas y otros objetos. Los metales marcaron un avance significativo en la historia de la especie humana, complementando más que reemplazando el uso de la piedra. El cobre fue el primer metal descubierto, que se encuentra en la naturaleza en su forma elemental. El siguiente fue el bronce, una aleación de cobre y estaño, que no se encuentra en estado natural. Finalmente, el hierro, aunque presente en estado puro, requiere un proceso de extracción complejo debido a su mezcla con numerosos minerales en las rocas.

A continuación, se presentan algunos extractos de artículos importantes para ubicar y comprender el descubrimiento del bronce y los inicios de los platillos de manera un poco más precisa en la historia.

Es seguro decir que los primeros antepasados del platillo se remontan al momento en que el hombre descubre el bronce, alrededor de 3.000 a. C. A juzgar por las muchas historias sobre el uso del instrumento en esos primeros días, la gente pronto descubrió su versatilidad. Mientras que los platillos de hoy en día se pueden escuchar en música clásica, rock, jazz, latín y casi cualquier otro estilo de música occidental, sus predecesores fueron utilizados por los mendigos para atraer la atención de posibles benefactores, para celebrar bodas, para agregar brillo a orgías, decirles a las abejas que regresen a sus colmenas y adorar a los dioses. (Pinksterboer, 2013, párrafo 1)

El platillo tiene sus orígenes en Asia (China, Indonesia). Durante los siglos XIII-XIX, gracias al comercio con el Imperio Otomano, el platillo se desplazó geográficamente a la actual Turquía, donde adquirió la forma que hoy conocemos como plato de “estilo turco”, ideada por los otomanos al agrandar el tamaño de los crótalos que utilizaban los antiguos egipcios. Con la música jenízara (jenízaro: unidad de élite militar del ejército turco creada en el siglo XIV y abolida en 1826 después de rebelarse contra el sultán) los platillos llegaron a Centroeuropa en el siglo XVI, encontrando su sitio en la música militar europea y, posteriormente, entre los siglos XVIII y XIX, en las orquestas sinfónicas. El término “címalo”, sinónimo de plato, procede del latín y hunde sus raíces como el precursor del piano, o en el antiguo cémbalo (ital.), puesto que se percutía mediante un teclado (clavicémbalo). En Hungría, el salterio se sigue llamando hoy en día Czimbál. (Paiste, 2014, p.2)



Imagen 1. Uniformes de músicos en una banda de Jenízaros. Por Erdal Küçükyalçın
Publicado 5 noviembre de 2015. Obtenido de www.thejanissaryarchives.com

Instrumentos de percusión en una Metheran (banda de música del cuerpo de elite de los Jenízaros). Hoy en día, aun se pueden observar en ciertos lugares de Turquía estas formaciones típicas.



Imagen 2. ©mehter.com.tr. Ejecutante de Zil (platillos). Obtenido de <https://davidvaldespercusion.blogspot.com>



Imagen 3. ©mehter.com.tr. Ejecutante de Dabull (bombo). Obtenido de <https://davidvaldespercusion.blogspot.com>



Imagen 4. ©mehter.com.tr. Ejecutante de Kos (timbales). Obtenido de <https://davidvaldespercusion.blogspot.com>



Imagen 5. ©mehter.com.tr. Ejecutante de Nakkere (nácaras). Obtenido de <https://davidvaldespercusion.blogspot.com>

Pinksterboer (2013), en su artículo de la revista Drum Magazine, menciona que el primer compositor en incorporar el sonido de un platillo en una orquesta sinfónica fue el alemán Nicolaus Strungk, en su ópera "Esther" de 1680. Durante el siglo XVIII, los platillos ganaron popularidad en las bandas militares europeas. En 1782, Mozart utilizó platillos para representar la música popular de los jenízaros en "Il Seraglio". Doce años después, Haydn los empleó en su "Sinfonía militar". Posteriormente, en el siglo XIX, Berlioz fue probablemente el primer compositor en escribir para un platillo suspendido tocado con baquetas. Hasta ese momento, siempre se tocaban en pares.

Así figura la partitura de percusión en el último compás de la "*Sinfonía Fantástica*":

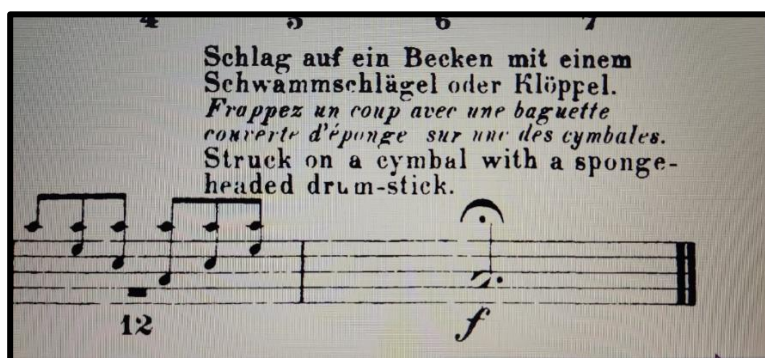


Imagen 6. *Symphonie Fantastique Op. 14*. Hector Berlioz. Breitkopf & Härtel, 1900-E.F. Kalmus, 1933-70.

I.3. ZILDJIAN

Constantinopla, 1618. Cuenta la historia que mientras un alquimista (Avedis) estaba buscando la aleación secreta para conseguir oro, lastimosamente para él, eso no fue posible, pero en el intento descubre una nueva fórmula, y decide utilizarla y aplicarla en el arte de fabricar platillos, los cuales eran muy requeridos en las bandas militares de los Jenízaros del ejército Otomano. Cuatro años después, en 1622, el sultán Osman II le efectúa un pago de 80 piezas de oro al artesano; pero lo más significativo para este artículo es el nombre que recibe la familia: *Zildjian* que significa 'herrero de platillos' en armenio. Así comienza la gran fábrica de platillos que hoy todos reconocemos y que, claramente, es una de las mejores. Al siguiente año Avedis logra independizarse y abre su pequeño taller en Samatya, un barrio en los suburbios de la ciudad. De esta manera van a pasar varias generaciones familiares dedicadas a este oficio. Para el año 1865, la empresa familiar es conducida por un individuo muy importante llamado Kerope, hermano menor del recién fallecido Avedis II. Gracias a él y su gestión la empresa creció mucho y comenzó a utilizar en sus platillos la famosa letra K. Con el apoyo de su hijo lograron vender y exportar 1300 pares de platillos por año a toda Europa y participando en exposiciones, ganando honores en París (1867), Viena (1873), Boston (1883), Bolonia (1888) y Chicago (1893). Para el año 1868 se suceden una serie de incendios y la fábrica queda en desuso hasta que el sultán Abdul-aziz intercede y, sabiendo el valor de lo que se estaba perdiendo, envía la orden de hacer todo lo necesario para reconstruir ese taller, cuya calidad de platillos no tenían rival en todo el mundo. En 1909 fallece Kerope II y la empresa pasa a manos del segundo hijo de Avedis II: Aram que, tras un período difícil de agitación política, finalmente logra exportar muchos productos a todo el mundo, pero mayormente a Estados Unidos, el mercado más grande en ese rubro. Llega el año 1927 y Aram decide contactar a su sobrino, Avedis III, que vive en Estados Unidos desde hace varios años y posee una fábrica muy exitosa de dulces. Según Aram, ya era hora que el negocio familiar pase a manos de Avedis III y de cruzar fronteras, instalando su matriz en el nuevo continente. En principio Avedis III no mostró interés en la idea ya que con su fábrica de dulces él estaba satisfecho, pero su esposa, insistió en la idea de cambiar de oficio y terminó convenciendo a su esposo de comenzar con la fabricación de platillos. No podría haber sido mejor momento ya que el jazz estaba en pleno auge y los bateristas se encontraban buscando nuevos sonidos para enriquecer el set drum. En 1929, el tío Aram viaja a Estados Unidos para colaborar en el inicio de la fabricación en Quincy, Massachusetts. Claro que el comienzo fue modesto, pero a medida que los bateristas fueron conociendo la calidad de los platillos, el negocio fue creciendo de manera

exponencial. Para ese entonces, el joven Gene Krupa fue uno de los primeros músicos que se acercó a la fábrica a conocer los productos. Poco a poco los platillos fueron siendo cada vez más delgados a pedido de los mismos bateristas y el resultado fue magnífico al igual que el auge de las ventas en el 39 de Fayette Street. En 1930, los dos hijos de Avedis III, Armand (el mayor) y Robert (el menor, quien más adelante sería el fundador de SABIAN) comienzan a aprender el oficio de su padre. Durante la segunda guerra mundial, a pesar de ser años difíciles y de austeridad respecto a las materias primas (cobre y estaño) y en los gastos fijos (los empleados se reducen solo a tres), la fábrica siguió funcionando sin mayor problemas.



Imagen 7. Avedis Zildjian III en el frente de la primera fábrica en Quincy, Estados Unidos.

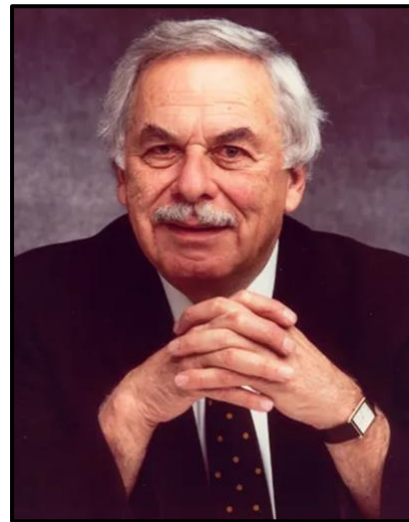


Imagen 8. Armand Zildjian. Obtenido de www.pas.org/armand-zildjian

Al terminar la guerra, Armand (dicen que el más musical de los hermanos) se hace cargo del proceso de fabricación, algo que ha estado siempre en su mente y en su proyecto de vida, al mismo tiempo que comienza a tejer una red de relaciones fructíferas para el negocio con todos los percusionistas del momento (Gene Krupa, Buddy Rich, Max Roach, Shelly Manne, Elvin Jones, Tony Williams, etc.). Su trabajo tan dedicado le permitió desarrollar un agudo sentido en el proceso de fabricación y así poder lograr el producto que se ajustaba con las preferencias del músico. Para 1950, ya la empresa regresaba a tener 15 empleados y las ventas rondaban las 70,000 unidades al año. En 1964, *The Beatles* hacen su aparición en el espectáculo de *Ed Sullivan* con Ringo luciendo platillos *Zildjian*, lo que trajo como consecuencia, obviamente, un incremento en las ventas. La compañía termina el año con 90,000 unidades en espera. En 1973 la fábrica se muda a Norwell, Massachusetts y celebra su 350 Aniversario. En 1977 Avedis nombra a Armand como presidente de la compañía y lo primero que ejecuta es una inversión millonaria para llevar el proceso de fabricación a otro nivel.

Dos años más tarde su tío, lamentablemente falleció. En 1980 se logran invertir muchas de las ganancias para comprar un horno rotativo, laminadoras dobles, y una computadora que controlaba el martillado, para ya no tener que hacerlo a mano. A partir de ese momento, la historia de esta empresa no varía significativamente. Siempre ha mantenido una reputación impecable y ha garantizado que la calidad de sus productos se mantenga en los niveles más altos. Esta dedicación constante a la excelencia ha posicionado a la marca como la mejor catalogada en el mercado y ha ganado la preferencia de percusionistas de todo el mundo. La combinación de innovación, artesanía y un profundo conocimiento de las necesidades de los músicos ha permitido que la empresa se destaque y continúe siendo un referente en la industria de los platillos (ZILDJIAN, 2019).

I.4. SABIAN

Su fundador es Robert Zildjian, como ya mencionamos antes, es el hermano menor de Armand, nacido en Quincy, Massachusetts, en 1921. Comenzó de muy joven trabajando en las tardes y los sábados en la Avedis Zildjian Company que, para ese entonces, estaba a cargo de su padre Avedis III. En la segunda guerra mundial, Robert sirvió al ejército estadounidense como soldado de infantería en Europa. Al término de la guerra, regresó a terminar sus estudios de filosofía e historia para luego unirse definitivamente a la compañía Zildjian de su padre. Mayormente, su trabajo fue encargarse del mercadeo y las ventas de la empresa, participando de Congresos, conferencias y exposiciones, promocionando y dando a conocer la marca para así lograr una red sólida de distribuidores. También ocupó el cargo de contador y ejecutivo de publicidad. Su esposa Willie lo acompañó siempre en sus funciones y, para 1967, ambos viajaron a Estambul, Turquía, a concretar el cierre definitivo de parte de la empresa que había quedado en esa ciudad. Mediante la compra de esta, lograron convencer a Michael y Gabriel Zilcan (primos turcos de Robert, artesanos de platillos, con la aspiración de salir de su país) para mudarse a Norteamérica. Con la llegada de los hermanos turcos a la empresa en Estados Unidos, llevaron consigo el arte del martillado a mano que tantos años de historia y generaciones les enseñaron. Fue un aporte muy valioso para la compañía Zildjian. En 1968 se inaugura una segunda planta de producción para poder afrontar la alta demanda de instrumentos en el mercado: la famosa *AZCO*, ubicada en Meductic, Nuevo Brunswick, Canadá; de la cual se hizo cargo Robert mientras que Armand seguía al frente de la sede de Estados Unidos. En la sede de Canadá se llegaron a fabricar los *Zildjian A*, así como también los *K* y una serie de platillos más económicos de la marca *ZILCO*.

Su padre, Avedis III, muere en el año 1979. La compañía queda en manos de Armand, el mayor de los hermanos, y tras dos años complicados de una relación problemática, deciden ir a la justicia e iniciar un proceso legal, que termina por definir una parte importante de la historia: como primer punto la compañía se dividiría en dos, la planta de Estados Unidos sería para Armand y la planta de Canadá quedaría en manos de Robert. Como segundo punto la marca Zildjian quedaría en poder de Armand, es decir que Robert debería buscar otro nombre para su fábrica. Así nace SABIAN en 1981, haciendo referencia a los nombres de sus hijos, Sally, Billy y Andy.

SABIAN comienza legalmente su producción en 1982; al comienzo no tenía permitido vender sus productos en Estados Unidos, pero esa restricción solo duró un año. Robert conocía en profundidad el rubro de la percusión, así que no hizo más que hacer su trabajo llevando a su compañía a lo más alto del mercado mundial, transformándose en una "superpotencia" de platillos, con oficinas en Canadá, Estados Unidos y Europa. Robert muere en 2013 a los 89 años. Hoy en día el presidente es su hijo Andy (O' Mahoney, T., s. f.).

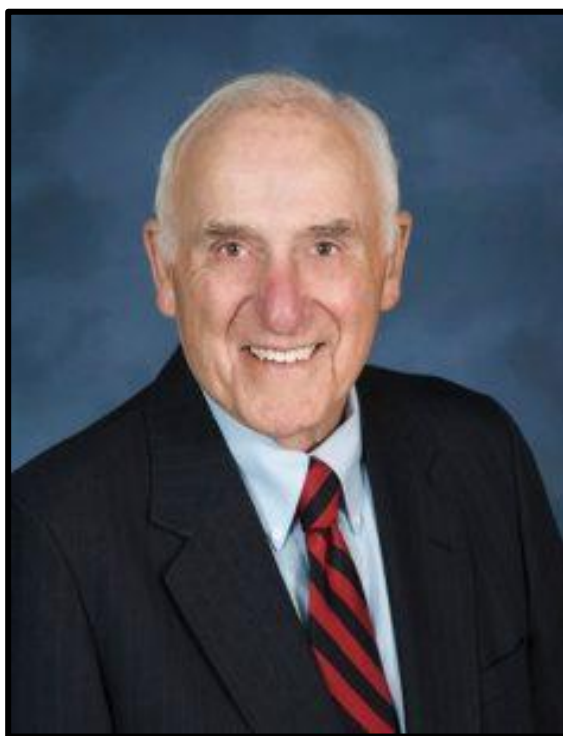


Imagen 9. Robert Zildjian.
Obtenido de <https://pas.org/robert-zildjian/>

I.5. ISTAMBUL

La historia de esta marca también está relacionada directamente con la *Zildjian Company*. Su fundador, Agop Tomurcuk, nació en Estambul-Turquía en 1941. Creció en el barrio de Samatya. Sus hermanos mayores (Oksant y Garbis) trabajaban en la única fábrica de platillos que existía en la ciudad, la ya famosa *Zildjian*. Allí, su pasatiempo durante la niñez era llevarle agua a sus obreros. Así, a la edad de 9 años, comenzó a trabajar de manera más seria, primeramente, como aprendiz. Allí pudo observar de primera mano el oficio en todos sus procesos y poco a poco fue convirtiéndose en uno de los mejores artesanos de la compañía. Como ya sabemos la fábrica dejó de funcionar para la década de los 70 y se mudaron a Estados Unidos. Durante un período de tiempo debió buscar otros trabajos hasta que decide regresar a su tan querido oficio de platillos acompañado de su socio Mehmet Tamdeger, otro ex obrero de la *Zildjian* y de su hermano mayor Oksant. Esta nueva fábrica comenzó de manera humilde vendiendo algunas pocas unidades a nivel local, hasta que en 1981 ya abrieron de manera oficial con el nombre de Zilciler. El parecido tanto en el nombre como en el logo a los platillos Zildjian, trajo aparejado una demanda, la cual terminó quedando a favor de éstos últimos.

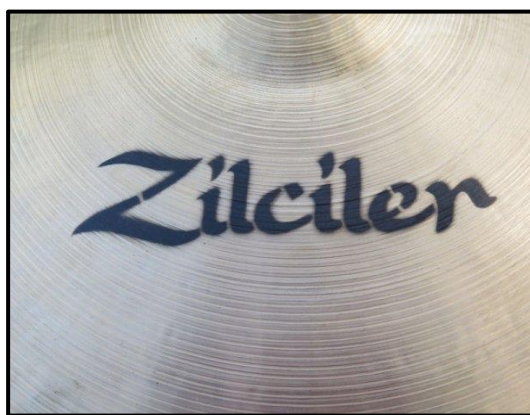


Imagen 10. Primer Logo de Zilciler, causante de la demanda.

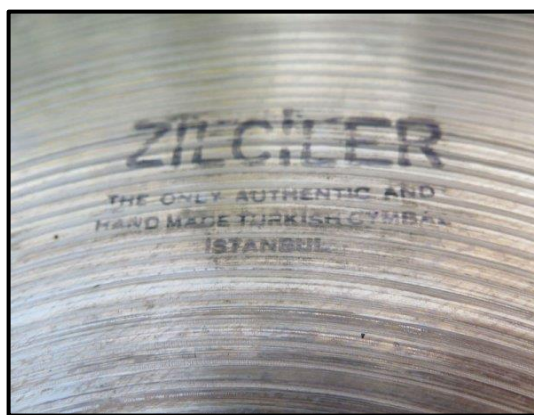


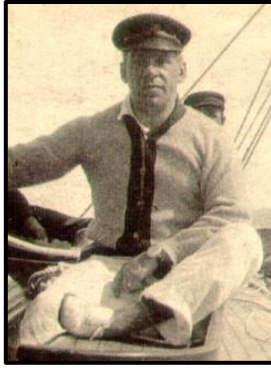
Imagen 11. Sello del producto en cada unidad Zilciler.

Es así como Agop y Mehemet debieron cambiar el nombre y en 1984 renombraron su marca como *ISTANBUL*. Uno de los primeros músicos en patrocinar la nueva marca fue el baterista de jazz estadounidense Mel Lewis, el cual quedó fascinado con el sonido y la calidad de los platillos Istanbul. La nueva marca se posiciona excelentemente bien en el mercado internacional logrando una calidad altísima en sus productos. En 1996 muere Agop y la fábrica se divide en dos: Istanbul

Agop e Istanbul Mehmet. Hoy en día son dos marcas muy buenas de calidades superiores (ISTANBUL, 2019).

I.6. PAISTE

Los productos *PAISTE* también son muy reconocidos en el mercado internacional; un dato interesante es que no mantiene relación alguna, como las anteriores, con la familia Zildjian. Su historia comienza a principios del siglo XX, en Rusia, donde Michail Toomas Paiste, músico y compositor estonio, abre un pequeño negocio editorial y una modesta tienda de música en San Petersburgo, donde entre otras cosas, fabricaba y reparaba algunos instrumentos. Así se mantuvo este emprendimiento durante casi 15 años, hasta que, en 1916, por motivos sociales y bélicos, se vio obligado a cerrar sus puertas. Al año siguiente decide regresar a Estonia y reabrir su negocio allí. Más cómodo, en su tierra natal, comienza a incursionar en la fabricación de platillos, tanto de marcha como de concierto junto a su hijo Michail M. Paiste, quien rápidamente aprende el oficio y toma el liderazgo del negocio. Con la música moderna en pleno desarrollo, esta marca se inclina más por el estilo turco que por el estilo chino de platillos; a su vez lanzan sus primeros gongs y tam tam. Las exportaciones de platillos a Europa y Estados Unidos le brindaron el apoyo de la comunidad de músicos internacionales ya que sus productos gozaban de una increíble reputación y excelentes comentarios. Entre los años 1940 y 1944, a causa de la segunda guerra mundial, el negocio familiar se restablece en Polonia, la escasez de materias primas a raíz de la situación global no fue nada fácil, pero logran sobrevivir y para 1945 vuelven a mudarse al norte de Alemania, donde comienza un período un poco más largo y calmado de revuelos sociales, en el cual la empresa logra afianzarse y establecerse de manera sólida, reanimando las exportaciones y relaciones comerciales. En 1957 y con el objetivo de establecer un nuevo hogar permanente para la familia, Michael M. imagina un futuro en Suiza y envía allí a sus hijos Robert y Toomas Paiste para establecer la futura base de la empresa. Comienza una nueva era cuando Robert y Toomas hacen de Paiste Suiza el centro de las actividades de Paiste. Aquí, Robert desarrolla el Formula 602 a finales de los años 1950 y el 2002 a finales de los 1960, las dos series que le otorgan a la empresa reconocimiento internacional como fabricante líder de platillos.



*Imagen 12.
Michail Toomas Paiste*



*Imagen 13.
Michail M. Paiste*



*Imagen 14.
Robert Paiste*



*Imagen 15.
Toomas Paiste*

Todas las imágenes fueron obtenidas de www.paiste.com/en/about/background/history

Desde 1981 la empresa se afianza firmemente en el mercado de instrumentos musicales más grande del mundo con el establecimiento de Paiste América en California. El hijo de Toomas, Erik Paiste, es enviado allí a finales de los años 1980 para hacerse cargo de las operaciones de Paiste en Estados Unidos. En 2003, Erik asume la responsabilidad general del negocio familiar (PAISTE, 2014).

I.7. Conclusión

Es posible establecer el origen de los primeros platillos de bronce en Asia, más específicamente Oriente y Medio Oriente. De esta gran extensión de tierra es de donde llegan las historias más antiguas, no solo de artesanos dedicados a la fabricación, sino también todo lo referente al descubrimiento del bronce. El comercio con el Imperio Otomano permitió a Turquía convertirse en la primer potencia en la producción de platillos. En resumen, actualmente existen cuatro principales marcas líderes de platillos, que mantienen funcionando, desde hace mucho tiempo, sus aparatos industriales y comerciales con grandes producciones. Luego de analizar detenidamente la historia que ellos mismos cuentan a través de sus páginas web y otros artículos adicionales, se llega a la conclusión de que tanto SABIAN como ISTANBUL derivan directamente de la fábrica ZILDJIAN. Socios, hermanos y empleados, todos trabajaron inicialmente en la “fábrica madre” en Turquía y, por diversos motivos, decidieron abrir sus propios emprendimientos. El caso de PAISTE es diferente; esta marca comenzó en Rusia y, debido a situaciones políticas y sociales, tuvo que trasladarse a Estonia, luego a Polonia, y posteriormente Alemania y Suiza. Hoy

en día, PAISTE mantiene sucursales en Suiza y Estados Unidos. Es importante mencionar que en la actualidad existen otras fábricas de platillos que producen artículos de muy buena calidad y que, poco a poco, se han ido transformando en grandes fábricas. Entre ellas se encuentran BOSPHORUS (Turquía), MEINL (con sucursales en Alemania, Estados Unidos, Tailandia y Turquía), WUHAN, SILKEN, DREAM y STAGG (China) y UFIP (Estados Unidos), por nombrar solo algunas. Estas marcas han contribuido significativamente al desarrollo y diversificación del mercado de los platillos a nivel mundial, ofreciendo una amplia gama de opciones para músicos de todos los niveles y estilos.

II: VOCES RESONANTES: Biografías de los compositores del repertorio

II.1. Carlos Stasi (n. 1963)



Imagen 16. Carlos Stasi.

Obtenido de <https://www.fipcuritiba.com.br/releases-2022/>

Carlos Stasi, músico, compositor, investigador, escritor y filósofo brasileiro. Es director del curso de percusión de la UNESP - Universidad Estadual Paulista, así como de su Grupo de Percusión - Grupo PIAP. Su formación académica comienza con la Licenciatura en Instrumento de Percusión por la Universidad Estadual Paulista - UNESP (1984), Maestría en Percusión (World Percussion) por Calarts - Instituto de las Artes de California (1995) y Doctorado en Filosofía - Humanidades por la Universidad de Natal en Durban, Sudáfrica (1998). Es muy reconocido entre los percusionistas, además, por su larga trayectoria con el *Duo Ello*, junto a el percusionista Luiz Guello, en 1999. Tiene experiencia en las artes, con énfasis en técnicas de interpretación instrumental: percusión, composición, notación de percusión y prácticas interpretativas. Sus trabajos escritos se centran, principalmente, en los siguientes temas: globalización y primitivismo, músicas del mundo, raspado de instrumentos idiófonos en todo el mundo y música e identidad.

II.2. Elliott Carter (1908-2012)



Imagen 17. Elliott Carter.

Obtenido de <https://insidestory.org.au/the-prolific-old-age-of-elliott-carter/>

Compositor, músico y musicólogo estadounidense. Su magnífica carrera fue desarrollada durante más de 75 años dejando un legado de más de 150 obras, desde música de cámara, piezas solistas, obras orquestales, hasta óperas. Nacido en Nueva York, Carter siempre fue apoyado por su amigo y mentor Charles Ives. Estudió con los compositores Walter Piston y Gustav Holst a la vez que estudiaba en la Universidad de Harvard. Entre 1932 y 1935 continuó sus estudios musicales en la Escuela Normal de Música de París a la vez que tomaba clases privadas con Nadia Boulanger. Tras sus estudios en Francia, regresó a su país donde dedicó tiempo a la composición y la docencia, ocupando diferentes puestos en el St. John 's College, el Conservatorio Peabody, la Universidad de Yale, la Universidad de Cornell y la Juilliard School, entre otros. Recibió numerosas condecoraciones, tanto en su país, así como en el exterior, como el Premio Pulitzer en dos ocasiones, Premio de Música Ernst Von Siemens de Alemania. Carter fue el primer compositor en recibir la Medalla Nacional de las Artes de los Estados Unidos y es uno de los pocos compositores incluidos en el Salón de la Fama de la Música Clásica Estadounidense, por nombrar solo algunas.

Su repertorio dedicado a la percusión incluye, en primer lugar, su famosa serie de *Ocho piezas para cuatro timbales*, escritas entre 1950 y 1966. Carter, es considerado el responsable y mentor de las modulaciones métricas, las cuales implementa en seis de estas ocho piezas (estas piezas serán abordadas en el capítulo III.2). Como segundo punto, su *Concierto para Orquesta* (1969), obra encargada por la Filarmónica de Nueva York para conmemorar su 125 aniversario y estrenada bajo la dirección de Leonard Bernstein en 1970. A pesar de no ser una obra escrita para percusión, en ella se puede apreciar el protagonismo e importancia que el compositor brinda a la sección de percusión, conformada por seis percusionistas y un timpanista. Seguidamente, su obra para sexteto de percusión

llamada *Tintinnabulation*, escrita entre 2007 y 2008, en ella el compositor logra, de manera muy inteligente, combinaciones de efectos sonoros sobre tres grupos de instrumentos (madera, metal y piel) con el uso de diferentes baquetas tocando en diferentes lugares de los instrumentos, destacando, de esta manera, como una pieza sumamente importante para el repertorio de ensamble de percusión. Otro punto importante es su pieza para marimba *Figment V* (2009), breve pero sustanciosa, la cual fue dedicada a su nieto Alexander para su cumpleaños número 17, quien es un apasionado de la percusión. Y, por último, su obra *Dos Controversias y una conversación* para piano, percusión y orquesta de cámara compuesta entre los años 2010 y 2011 donde el papel solista de percusión destaca por su gran despliegue instrumental.

II.3. Louis Andriessen (1939-2021).

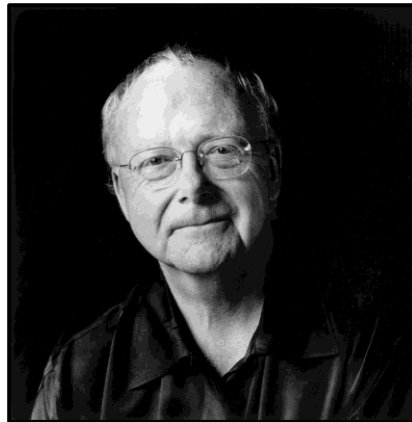


Imagen 18. Louis Andriessen.

Obtenido de <https://www.nytimes.com/2021/07/01/arts/music/louis-andriessen-dead.html>

Músico, profesor y compositor holandés. Nació en una familia de músicos; su madre, Johanna Anschütz, era pianista y le dio sus primeras clases de música, y su padre, Hendrik Andriessen, fue profesor, organista y compositor, ocupando importantes cargos en los conservatorios más destacados. Louis comenzó sus estudios formales con su padre en el Conservatorio de La Haya y luego continuó con Luciano Berio en Milán y Berlín. Con el tiempo, se convirtió en uno de los compositores más importantes e influyentes de la escena europea de la segunda mitad del siglo XX. Su género más prolífico fue la ópera, aunque también compuso para muchos grupos de cámara y solistas. Por otro lado, su faceta docente también fue muy importante, siendo profesor desde 1973 en el Real Conservatorio de La Haya, donde su padre había sido director. Se desempeñó como profesor invitado en los Estados Unidos, pasando por universidades

tan prestigiosas como Princeton, Buffalo y Nueva York. Aunque su música estuvo inicialmente dominada por el neoclasicismo y el serialismo, su estilo cambió gradualmente a una síntesis del minimalismo estadounidense, el jazz y la forma de Stravinsky. Ganó premios internacionales de composición, un Premio Edison (un equivalente europeo de los Grammy) y dos doctorados honorarios de las Universidades de Birmingham y Amsterdam.

Su repertorio abarca un conjunto de alrededor de 180 obras escritas para una variedad muy amplia de instrumentos (óperas, solos, música coral, para orquesta, pequeños y grandes ensambles, por nombrar algunos), de los cuales, a veces se incluye la percusión. Ha recibido comisiones de las orquestas más prestigiosas a nivel mundial (San Francisco, Los Angeles, BBC de Londres, y Nueva York). Solo para percusión a escrito dos obras importantes: *Tapdance* (2013), concierto para percusión y gran conjunto y *Woodpecker* (1999) un solo de percusión para marimba e instrumentos de madera (del cual se hablará más en detalle en el capítulo III.3), además de obras para conjuntos de cámara que incluyen percusión.

II.4. Nicolas Martyniciow (n. 1964).



Imagen 19. Nicolas Martyniciow.
Obtenido de <https://zildjian.com/blogs/artist/nicolas-martyniciow>

Percusionista, baterista y compositor francés. En 1990 se graduó con el 1er Premio de Percusión y Música de Cámara del Conservatorio Nacional Superior de Música y Danza de París en la clase de Jacques Delécluse. Solista de percusión en la Orquesta de París desde 1995. Como compositor, dirige una colección en las Ediciones Garard Billaudot.

De 2012 a 2018, Martyniciow fue profesor de percusión orquestal en el Conservatorio Nacional Superior de Música y Danza de París. Regularmente imparte clases magistrales. Sus

composiciones son ejecutadas en todo el mundo, tanto en recitales como en audiciones de concursos. Entre sus obras más destacadas podemos nombrar *Impressions*, *Tchik*, *Pop&Mom* para redoblante; *Parce que* para múltiple percusión; *Head First* para batería y piano; *Zoo*, *Sweat Staff*, *La Festa per Due*, *La New Festa*, *Vai Touloun* y *Go* para ensambles de percusión.

II.5. Ali N. Askin (n. 1962).

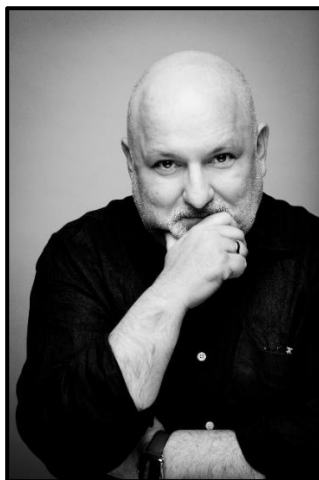


Imagen 20. Ali N. Askin.
Obtenido de <https://www.askin.info/>

Músico, compositor, actor y director musical alemán. Estudió música, cine y televisión a la vez, en Alemania. Paralelamente a sus estudios, trabajó en muchos ámbitos diferentes. De 1991 a 1993, Askin fue asistente de Frank Zappa para el proyecto "*The Yellow Shark*" (con el Ensemble Modern). La radio es otro medio con el que Askin ha estado involucrado desde mediados de los años 90. Es un artista muy completo y versátil que supo desempeñarse en diferentes ambientes artísticos, como cine, radio, televisión, teatro y música. Askin vivió en Múnich hasta 1992 y en Wuppertal de 1993 a 2000 (con estancias en Los Ángeles en 1999 y 2000). Desde 2001 vive en Berlín. Entre sus obras más destacadas para percusión se encuentran: *Abushina* para dos percusionistas y saxofón alto, *Kalaha* para marimba y vibráfono, *6 Pieces* para vibráfono, *Some Body's Music* para seis percusionistas sin instrumentos, *Totem* para soprano y percusión, *Snap/Shot* para dos percusionistas, y *Fuss. Ball. Quartett* para cuatro percusionistas y video. Además, ha creado piezas para ensambles en los que la percusión juega un papel significativo.

III: RESONANCIAS ESTRUCTURALES: Análisis musical de repertorio

III.1. CANÇÃO SIMPLES DE TAMBOR (1990). Carlos Stasi

CANCIÓN SIMPLE DE TAMBOR en español, es una obra contemporánea para redoblante en seis movimientos. En cada movimiento, el compositor explora diferentes posibilidades sonoras, alguna de ellas muy novedosas, particulares e interesantes. Referente al discurso musical, la pieza brinda algunos espacios de improvisación y creación donde el músico aporta desde su imaginación personal, dando como resultado, en cada ejecución una versión diferente e irrepetible. Todos los movimientos, excepto el último, se tocan sin bordona.

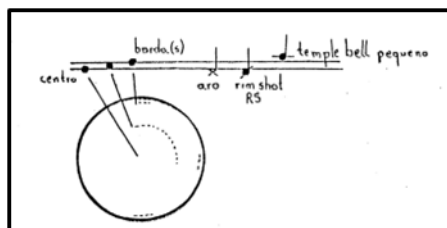


Imagen 21. *CANÇÃO SIMPLES DE TAMBOR*. Autor: Carlos Stasi.
Nomenclatura de los diferentes sonidos de la pieza.

1er MOV. Explora las diferentes posibilidades tímbricas del redoblante sin bordona utilizando baquetas tradicionales. Diferentes zonas del parche brindan una paleta de variados colores, al igual que los *rim shots*. Se reconocen tres momentos diferentes. El primero, que presenta el redoblante con sus posibilidades tímbricas (borde, centro, *rim shot*). El siguiente, que deja un parámetro a elección del intérprete, de esta manera se abre una pequeña ventana a la creatividad. Y como final, presentando un nuevo motivo, seguido de una coda que recapitula.

2do MOV. Experimenta las sonoridades y efectos producidas sobre el aro del redoblante, así como también diferentes golpes de baquetas. Se observan dos secciones bien definidas, conectadas mediante una transición. La primera, de pulso constante, donde el aro de redoblante es el protagonista. Una pequeña transición de tres compases y la segunda, que contiene un desafío técnico para el ejecutante al tener que lograr tocar dos patrones diferentes con cada mano.

3er MOV. Este movimiento tiene como elemento llamativo el uso de una pelota de ping-pong, con la cual se generan diferentes efectos. Su estructura general es ABA'. La primera sección comienza con la pelotita girando sobre el parche manteniendo un colchón sonoro, mientras se escuchan efectos de escobillas y dedos como voz principal. La parte B comienza cuando la pelotita deja de girar. En este momento el intérprete tiene ciertos parámetros para improvisar. También se escuchan dos voces (dedos como ostinato y pelotita como voz principal). Comienza la tercera sección o recapitulación al girar nuevamente la pelotita, volviendo a escuchar los efectos de escobillas y dedos, pero con leves modificaciones.

4to MOV. Valiéndose de una varilla delgada, larga y flexible, este movimiento es de los más creativos y permite al intérprete explorar en aspectos más teatrales, que generan una atmósfera diferente, llevando al oyente a experimentar nuevas sensaciones. Para conectar con el siguiente movimiento, luego de dejar la varilla, el percusionista se va acercando al redoblante soplando en esa misma dirección hasta posicionarse junta a él.

5to MOV. Cumple la función de una transición, es breve, el músico debe soplar durante unos instantes por el agujero del redoblante, que tiene a un costado.

6to MOV. Con las bordonas activadas y un cuenco tibetano sobre el parche, este movimiento impacta y sorprende por los nuevos sonidos, claros y brillantes. Su estructura también presenta la forma ABA'. La letra A está caracterizada por el sonido del cuenco, mientras que la letra B destaca por los efectos de *rim shots*.

III.2. *Eight Pieces for Four Timpani: Moto Perpetuo* (1950-1966).

Elliott Carter.

Esta serie de ocho piezas para cuatro timbales y un ejecutante que, inicialmente eran seis, fueron escritas en 1950 por Carter como ejercicios de modulaciones métricas, las mismas que luego usaría en composiciones posteriores. En una entrevista realizada con Jonathan W. Bernard (Bernhard y Carter, 1990), Carter relata brevemente la historia de sus piezas para timbales. En un comienzo mostró sus ejercicios a algunos percusionistas, pero al parecer no surtieron mucho efecto en la comunidad, lo cual es posible que se deba a dos razones; la primera y principal es que, al ser piezas algo novedosas para la época, era difícil de interpretar para el común de los timpanistas. La segunda razón radica en la calidad y evolución de los instrumentos, inclusive de las baquetas; con

el correr de las décadas y la mejora en la industria de los instrumentos de percusión fue siendo cada vez más accesible el poder ejecutar este tipo de piezas vanguardistas. Pero Paul Price, que para ese entonces impartía clases en Juilliard School, tenía copias, obtenidas en alguna especie de mercado negro, de cuatro de ellas y que formaban parte del repertorio para sus alumnos. Un buen día, Carter conoce al percusionista Jan Williams, de la Universidad Estatal de Nueva York en Buffalo, y juntos deciden, en el año 1966, hacer una revisión de las piezas para así lograr mejorar ciertos aspectos que aparentemente a Carter no le convencían. Observando los manuscritos originales, al parecer, gran parte de lo referente a la implementación de baquetas y diferentes tipos de golpes fueron agregados en esta revisión. También se agregaron dos números más a la colección (*Adagio* y *Canto*), los cuales fueron compuestos y dedicados exclusivamente a Jan Williams, en agradecimiento a sus tan importantes colaboraciones. Paul Price también tiene dedicados dos números (*Moto Perpetuo* e *Improvisación*) que, gracias a él y a su primera divulgación, Carter contempló la idea de revisar las piezas y publicarlas más adelante, quedando conformado el grupo de ocho piezas tal y como lo conocemos hoy en día. Considerada una obra fundamental en el repertorio para percusión debido a su innovación y complejidad, no pueden faltar en el estudio de ningún profesional o estudiante avanzado. Son frecuentemente interpretadas en concursos, festivales y conciertos solistas. En ellas, se explora de muchas maneras, por ejemplo, utilización de diferentes tipos de baquetas y técnicas extendidas, llevando el arte de ejecutar los timbales a un nivel de exigencia pocas veces visto hasta ese momento. Estas obras son un reto, no solo técnico, sino también interpretativo, ya que requieren una gran precisión y control del instrumento por parte del percusionista, además del desarrollo, manejo y control de algunas técnicas innovadoras.

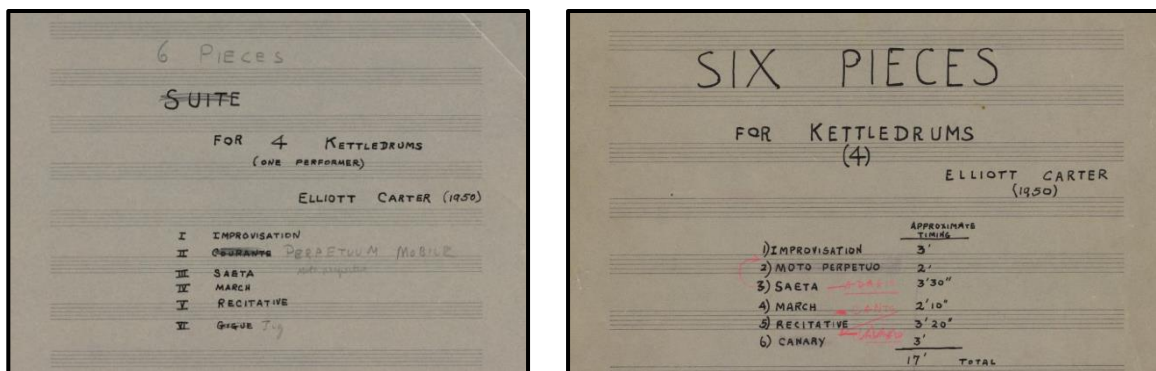


Imagen 22. "Six pieces for kettledrums (4)" (Fotografías del manuscrito de Elliott Carter). Dos versiones diferentes de su portada. Fuente: <https://www.loc.gov/item/88754185/>



Imagen 23. Portada de "Eight Pieces for four Timpani" by Elliott Carter. Versión 1966.

El segundo número, *Moto Perpetuo*, tiene varias particularidades; en primer lugar, es necesario conseguir unas baquetas especiales que solo se usaran para esta pieza. Según las indicaciones del compositor deben ser baquetas de rattan con algo de tela o fieltro en la cabeza, pero con una particularidad, y es que debe producir dos sonidos diferentes, uno con la punta de la cabeza con menos material, es decir un sonido más duro, y otro sonido con más material y por lo tanto más blando. En el capítulo IV.2 se profundizará en este tema en particular.

Un dato particular e interesante de esta pieza, es que la idea de utilizar unas baquetas diferentes no surgió, como se podría suponer, en las revisiones que Carter realizó junto a Jan Williams. Y es que, observando los manuscritos originales de Carter, se puede observar una anotación borrada y poco clara, pero al ver con más detenimiento, se contempla algo revelador: el mismo gráfico, que hoy en día todos conocemos, haciendo referencia a la baqueta (*Tip y Head*) pero escrito de puño y letra del mismo compositor en 1950 (Im.24).

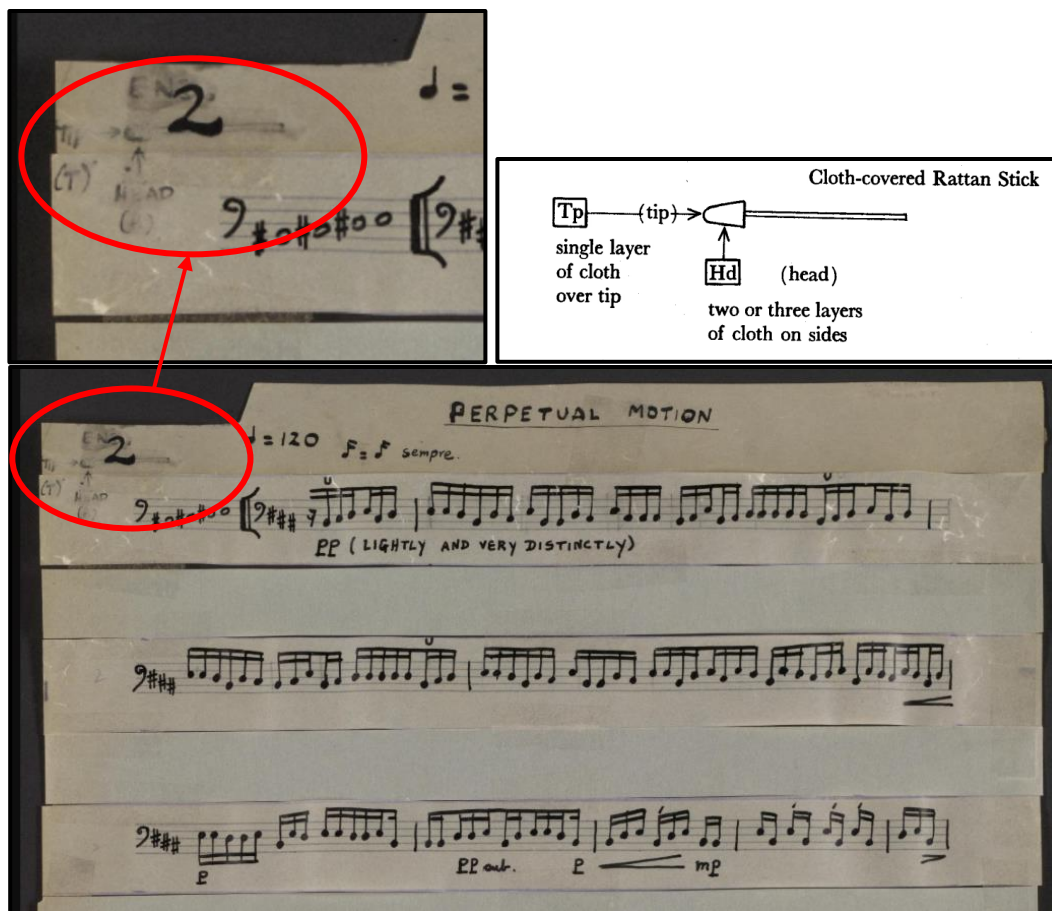


Imagen 24. "Six pieces for kettledrums (4)" (página 7 del manuscrito de Elliott Carter).
Fuente: <https://www.loc.gov/item/88754185/>

Como segunda característica peculiar es un rasgo compuesto, es decir, su velocidad (120 bpm) en conjunto con la escritura (una sola línea de semicorcheas desprovista de silencios), y por último la dinámica (en su gran mayoría comprendida en el rango de *pp* a *mf*), de allí que viene su nombre: *Moto* en italiano significa “movimiento”, y *Perpetuo* se puede traducir como “ininterrumpido”. La suma de todo lo mencionado da como resultado lo que se conoce con el término de “técnicas extendidas” que, en un intento por definir estas palabras, no es más que una forma de tocar el instrumento que no es la habitual, tanto por la técnica que se debe desarrollar como por los implementos novedosos que producen el sonido (en este caso las baquetas). Por último, y antes de comenzar con el análisis formal, es importante aclarar que es la única pieza de las seis originales que no tiene modulaciones métricas, al igual que las dos agregadas con posterioridad (*Adagio* y *Canto*).

Referente al análisis musical, la primera frase que se escucha se considera como tema principal, y la razón de esto es que, en la recapitulación, más adelante, repite de manera textual la

misma frase. Segunda razón: es el único momento en que una frase se repite idéntica, cualquier otra repetición, ya sea referente a esta frase u otra, estará acompañada de alguna modificación. El discurso está organizado por pequeñas frases reconocibles que se van desarrollando y sucediendo. Son reconocibles no solo por sus notas o sus giro melódicos, sino también por los diferentes timbres, los cuales están cuidadosamente mencionados en su página de indicaciones.

Comienza con la presentación del tema principal, seguido de dos repeticiones, la primera resumida y acotada en extensión, y una segunda repetición que contiene leves cambios. Sigue una frase diferente que se llamará tema secundario (*Im.25*). La pieza continua con un desarrollo con elementos sonoros que ya fueron presentados, es decir, no se agregan nuevos timbres. Aun así, referido a la escritura musical, se podría considerar que los motivos y giros melódicos son nuevos para el discurso. Hacia el final de este desarrollo, se reconoce una cola de sonidos repetidos, que cumple la función de una transición y final de frase (*Im.26*). Esta transición lleva a una nueva sección; en ella se observan dos frases escritas en espejo, con leves modificaciones hacia el final, es decir que no son exactamente iguales, pero sí gran parte de ellas. En ellas se presenta un nuevo sonido, que es producido con la punta de la baqueta (Tp). En la *imagen 27* se pueden apreciar con flechas las frases en espejo y en los círculos los finales que son ligeramente diferentes. A continuación, se desarrolla una frase basada en el particular sonido que produce la punta de la baqueta, corto de extensión, pero interesante en sonoridad y desafiante para el intérprete. En este punto llega la recapitulación; se reconoce la frase con la que comenzó la pieza, el tema principal, una copia textual, tocado exactamente de la misma manera, volviendo al sonido más blando de la baqueta. Una segunda y última vez se repite el tema, pero esta vez cortado aproximadamente a la mitad. En este punto, sin utilizar ninguna transición, comienza un último desarrollo con lo que parecieran ciertos elementos de la frase anterior con giros melódicos semejantes. Seguidamente reaparece por segunda vez el tema secundario, pero con un final levemente más largo por la repetición de algunas células rítmicas, pero en esencia es el mismo. Seguido de una transición de dos compases para desembocar en la coda final (*Im.28*).

Elliott Carter

$\text{♩} = 120$ ($\text{♩} = \text{♩}$ throughout)

cloth-covered rattan sticks

[Hd] C N R C

Tema Principal *pp* (lightly and very distinctly)

2da vez Acortado

[Hd] C N R C

3ra vez desallorado

[Hd] **Tema secundario** N C N

p *pp sub.* *p* *mp*

Imagen 25. Moto Perpetuo, Elliott Carter. Presentación del tema principal (tres veces) y tema secundario.

[Hd] N R N R N C

p *mp* *pp sub.*

Desarrollo

[Hd] C N R N C N R

mp *p* *pp*

[Hd] C N R N

crese. poco a poco

[Hd] **TRANSICIÓN** N C R N C R N C

mp *mp* *mp*

Imagen 26. Moto Perpetuo, Elliott Carter. Primer desarrollo y Transición.

Imagen 27. Moto Perpetuo, Elliott Carter. Frases en espejo

Imagen 28. Moto Perpetuo, Elliott Carter. Segunda página.

III.3. *WOODPECKER* (1999) para solo de percusión. Louis Andriessen.

En una entrevista realizada a Louis Andriessen (The Dutch Golden Collection, 2019), el compositor cuenta sobre qué lo motivó a escribir esta pieza. En una de sus visitas a la Universidad de Princeton, Nueva Jersey, como profesor invitado, pudo escuchar en su jardín, el sonido que realizaban unos pájaros carpinteros. Esta situación llamó muchísimo su atención, a tal punto que imaginaba estar escuchando músicos tocar percusión. De un árbol a otro se respondían en lo que parecía ser un conversatorio. Con su aguda escucha, pudo reconocer que los patrones rítmicos se repetían, es decir que había una real imitación de los motivos entre los diferentes pájaros. Fue así que decidió hacer algo con esta gran experiencia musical que la naturaleza le estaba regalando. Al pasar los años, recibió el encargo de una composición para ser ejecutada en el “Tromp Muziek Concours”, y fue el momento de escribir *WOODPECKER*, inspirado en aquel hecho.

La pieza está concebida para marimba, seis woodblocks (WB) y cinco templeblocks (TB). La obra se enmarca en lo que se conoce como música descriptiva, ya que hace referencia directa a una manifestación de la naturaleza como lo son el sonido de las aves. Otros ejemplos de música descriptiva son *La Mer* de Claude Debussy, *Las cuatro estaciones* de Vivaldi y la *Sinfonía Fantástica* de Hector Berlioz. Claramente, por momentos, la música imita el sonido de las aves golpeando los troncos de los árboles con su pico, siendo el aspecto descriptivo antes mencionado; pero también existen otros momentos en que la música toma un nuevo significado, las voces se entrelazan, se complementan y hasta se superponen, en lo que parecieran ser pequeños desarrollos, los cuales se encuentran algo más alejados de la música descriptiva. Por la naturaleza de los instrumentos requeridos para esta pieza, la marimba es la que tiene mayores posibilidades tanto armónicas como melódicas. Por lo tanto, suele ser la voz principal en los momentos de desarrollo musical. Cada instrumento representa a un ave diferente de la misma especie (The Dutch Golden Collection, 2019), cada cual posada en su árbol, con un timbre particular que lo diferencia del resto, como si se tratara de un ave adulta (marimba) y de dos más jóvenes (WB y TB).

La obra está dividida en dos grandes períodos por una recapitulación en el c. 71 evocando los compases iniciales. Teniendo esto como premisa, se procede al análisis de cada período de manera individual. El primer período se divide en cuatro grandes secciones, la primera se extiende hasta el c. 27. Aquí el material temático utilizado se basa principalmente en los trémolos y el recurso de la imitación. Iniciando con un solo instrumento (WB), luego sumando el segundo sonido (TB) mientras la marimba se introduce gradualmente a partir del c. 15 con unas pequeñas

apoyaturas, seguido de lo que pareciera ser un adelanto del motivo de la siguiente sección (*Im.29*). En el c. 28 comienza una nueva sección en la que, inicialmente, solo intervienen dos instrumentos, la marimba y el TB. Teniendo en cuenta la analogía referente a la marimba como ave adulta, esta sección sería semejante a una conversación donde el adulto intenta enseñarle algo al más joven. El motivo completo, en la marimba, se escucha al comienzo del c. 28 (previamente escuchado en el c. 19 y 20). Este motivo, según avanzan los compases, se disecciona en partes para ser ejecutado por la marimba y el TB (*Im.30*). En el c. 34, la marimba agrega un nuevo motivo contrastante (los redobles cerrados), el cual se irá mezclando con el motivo anterior. Ya con los tres instrumentos participando conjuntamente, la sección finaliza en el c. 42 con los dos motivos sonando alternadamente y un *ritardando* métrico. Un silencio de tres negras antecede a la tercera sección que se extiende desde el c. 43 hasta el c. 54. Nuevesillos, seisillos y algunos redobles, se combinan mientras la dinámica va en aumento. Llega una frase cargada de redobles, la cual desemboca en un clímax *ff* (c. 48) con el tb más agudo, que inmediatamente baja en intensidad. Los nueveillos se mantienen, pero ahora combinados con grupos de 4 fusas. Los motivos ya no se escuchan en un solo instrumento, sino que se desplazan a través del set combinando timbres. Llegando al final de sección, la dinámica se va calmando. El final se observa en el c. 54 con redobles que crecen hacia el último tiempo. El c. 55 funciona como un conector de secciones con una dinámica *ff*. Seguidamente, la cuarta y última sección del primer período que abarca del c. 56 hasta el c. 70. Al comienzo, el motivo característico son los redobles de tresillos de corcheas, la dinámica va en aumento hasta que llega el momento de mayor tensión en el c. 63, un grupo de cinco quintillos de semicorcheas. La tensión se mantiene durante los siguientes cuatro compases hasta que comienza un descenso y todo se calma. De esta manera, termina este primer período, calmado y tranquilo.

El segundo período comienza en el c. 71 con una primera recapitulación de los primeros compases. Corta, de algo más que tres compases, traslada el oído del oyente directamente al comienzo de la pieza. Seguidamente, con el levare del c. 75 y como pasó también en el comienzo, el compositor se vale de la imitación entre las voces para dar forma al discurso. Grupos de cuatro fusas se escuchan como un eco en el bosque, acelerando su velocidad por aumentación de figuras hasta transformarse en redobles ligados. Luego, una escala que crece comenzando en la marimba se traslada hacia los WB, para dar paso a la segunda sección. La cual comienza en el levare del c. 79, con una línea ininterrumpida de fusas agrupadas según van cambiando los tipos de compases. Con poca intervención de WB y TB, es una sección con un carácter diferente a todo lo escuchado

anteriormente. En medio de tantas notas sin descanso, puede reconocerse alguna línea melódica que va creciendo en intensidad hasta la primera corchea de c. 87, donde termina la sección. En ese mismo compás se escucha una nueva frase “bisagra”, por la marimba, que conecta hacia la siguiente sección. Es una frase particularmente especial que contiene una polirritmia de 4:3. La tercera sección comienza en el c. 89, llegando hasta el c. 92. Las fusas en grupos de cuatro es el elemento que principalmente se escucha, con un gran *crescendo*, en los últimos dos compases, preparando un final de sección intenso y agresivo. A partir del c. 93, los grupos de 9 fusas podrían asimilarse auditivamente como los redobles del comienzo. Por lo tanto, sería apropiado considerar aquí, esta cuarta sección como una segunda recapitulación, finalizando en el c. 96. A partir del levare del c. 97 comienza la quinta sección que se extiende hasta el c. 105. Comenzando con dos frases cortas, separadas por un instante de silencio, ejecutadas conjuntamente entre marimba y WB, con escasos golpes de TB. A partir del c. 101 solo queda el sonido de la marimba, llegando así hasta el final de la sección. El comienzo del c. 106 es un diesillo que conecta hacia la siguiente sección. La obra ya se encuentra próxima a concluir, y esta sexta sección es la preparación hacia el último momento fuerte que se escuchará. Abarca desde la segunda mitad del c. 106 hasta el c. 114. Es casi un solo de marimba, salvo por unas pequeñas intervenciones de WB y TB. Se siente un ambiente misterioso y tenso, quizás debido a los colores armónicos, que va en aumento, dando paso en el c. 115, al clímax final de la pieza. Clímax de carácter violento, nervioso, como desquiciado; con una dinámica *fff*, grandes saltos de extensión y la nota más grave de toda la pieza (sib de la segunda línea en clave de fa) brindan una atmósfera de locura (*Im.31*). La sección final es un solo de marimba comenzando en el c. 118. Se pueden oír pequeñas inflexiones hacia la nota Sol en el primer compás. En los dos compases siguientes (c. 119 y c. 120) los gestos de llegada cambian su destino hacia la nota Do. En el c. 121 se observa una escala con las notas de Sol mayor con oncena, comenzando desde La (su novena). Seguidamente lo que pareciera ser un Re mayor con bajo en Sol y finalmente un Do como nota final de la pieza.



Imagen 29. Woodpecker, Louis Andriessen. Marcado el rojo el motivo de la segunda sección y la anticipación de la marimba.



Imagen 30. Woodpecker, Louis Andriessen. Primer período, segunda sección. En verde el primer motivo es tocado por marimba y TB.

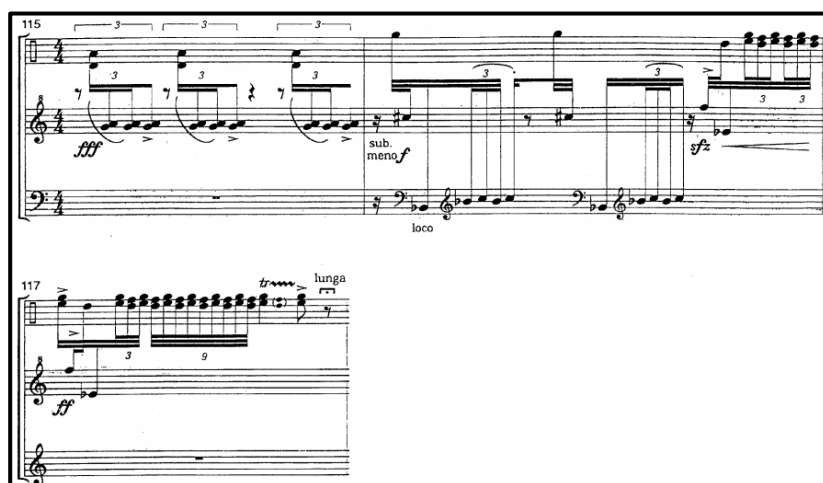


Imagen 31. Woodpecker, Louis Andriessen. Clímax c. 115, 116 y 117.

Según el análisis realizado anteriormente, la estructura formal queda plasmada en las siguientes tablas:

PRIMER PERÍODO	SEGUNDO PERÍODO
Dos baquetas	Cuatro baquetas
c.1 al c.70	c.71 al final

Tabla 1. División de períodos de Woodpecker. Elaboración propia

1ra SECCIÓN	2da SECCIÓN	3ra SECCIÓN	Conec.	4ta SECCIÓN
WB SOLO. SE SUMA EL TB. POR ÚLTIMO, LA MARIMBA.	DIÁLOGO ENTRE MARIMBA Y TB. DON'T HURRY. SE SUMA EL WB.	NUEVESILLOS, SEISILLOS Y REDOBLES. DESPLAZAMIENTO DE LOS MOTIVOS EN EL SET.	MARIMBA FF	INTERACCIÓN MÁS FLUIDA ENTRE LAS VOCES. CLÍMAX QUINTILLOS DE SEMICORCHEAS. FINAL CALMO.
c.1- c.27	c.28- c.42	c.43- c.54	c.55	c.56- c70

Tabla 2. División en secciones del primer período. Elaboración propia.

1ra SECCIÓN	2da SECCIÓN	CONEC	3ra SECCIÓN	4ta SECCIÓN	5ta SECCIÓN	CONEC	6ta SECCIÓN	7ma SECCIÓN	8va SECCIÓN
1ra RECAPITULACIÓN - IMITACIÓN ENTRE VOCES	MARIMB: FUSAS SIMPLES ALTERNADOS	POLIRRITMIA MARIMB. 4:3	FUSAS IN CRESCENDO HASTA EL FINAL	2da RECAP. DE TRESILLOS SIMULANDO REDOBLES	MARIMB+WB - DON'T HURRY. SOLO MARIMB.	DIESILLO	MARIMB. ELEVANDO TENSIÓN	ÚLTIMO CLÍMAX. "LOCURA"	FINAL SOLO MARIMB.
c.71- c.78	c.79- c.86	c.87 y 88	c.89- c.92	c.93- c.96	c.97- c.105	½ c.106	½ c.106- c.114	c.115- c.117	c.118- c.123

Tabla 3. División en secciones del segundo período. Elaboración propia.

III.4. *IMPRESSIONS* (1999). Para redoblante y dos toms. Nicolas Martynciow.

Impressions es una obra en tres movimientos para múltiple percusión de nivel avanzado interpretada generalmente en recitales de graduación, audiciones y/o conciertos. Tiene una duración aproximada de 12 min. Sus movimientos pueden tocarse seguidos, es decir la obra completa o en movimientos separados. Una práctica común entre los percusionistas es tocar solo el primer movimiento de manera independiente. En su versión completa, se utilizan baquetas de

redoblante, escobillas de metal y sonido de dedos golpeando los parches. El primer movimiento utiliza exclusivamente baquetas de redoblante. El segundo mov. es una transición constante de baquetas, escobillas y golpes de dedos, mientras que el tercero es un solo de escobillas con un final que regresa a las baquetas de madera, como al principio.

Muy a menudo, los compositores suelen basarse en fragmentos u obras orquestales para la composición de sus obras o estudios, por ejemplo, Jacques Delécluse en el estudio número nueve de su libro *DOUZE ÉTUDES pour Caise-Claire*, hace referencia a *Capricho Español*; como también Anthony Cirone, en su libro *50 STUDIES FOR SNARE DRUM*, el nro.16 está inspirado en el *Bolero*, el número 37 en *Capricho Español* y el nro. 38 en *Scheherazade*. De esa misma manera este primer movimiento de *IMPRESSIONS* está inspirado en la obra *Bolero* de M. Ravel. Como es sabido, la parte de redoblante es un extracto muy conocido y solicitado en audiciones de todo tipo. Su dificultad radica en mantener un mismo ritmo estable durante 14 minutos aproximadamente, comenzando en un matiz *pp* con un *crescendo* constante hasta llegar a *fff*.

1er MOV.

Se divide en cuatro períodos. El primero, contiene tres secciones. La primera, en compás de 3/4 hasta la letra B, de ritmo estable y continuo, se reconoce de inmediato el motivo rítmico del *Bolero*, ya que empieza textual a la obra original, *crescendo* poco a poco y a medida que avanzan los compases se van agregando, de manera paulatina y gradual, adornos rítmicos a la frase original (*Im.32*) hasta llegar al primer punto de mayor tensión (letra B), marcado por el primer redoble de la obra que indica el cambio de sección. La segunda sección, de discurso más pausado y tranquilo. Aún se reconocen vestigios del *Bolero* entre tanto desarrollo rítmico. Los cambios de compases no demoran en aparecer, generando un clima inestable que, sumado a un *acelerando* final, se llega a la letra C, donde comienza la tercera y última sección. Regresa la estabilidad métrica y el ritmo constante en un 3/4 de velocidad muy exigente para el intérprete. Hacia su final se escucha una cadencia con un *molto rallentando*; y así llega el final del período. En letra E se reconoce una pequeña transición de cuatro compases (redoblante con *rim shots*), conectando con el segundo período, que comienza en el c. 78 con la aparición del tom pequeño. Mientras la mano derecha toca un ostinato en el tom, la izquierda realiza la voz cantante en el redoblante. Esta polifonía es la que caracteriza todo el segundo período. De igual manera se pueden reconocer tres secciones.

Por ejemplo, los primero cuatro compases, que se transforman en ocho por la barra de repetición, son una pequeña introducción, que presenta un nuevo sonido (el tom pequeño) que hacia el final decrece en intensidad para dar paso a la voz cantante del redoblante en la mano izquierda. Hacia los compases 99 y 100 vemos un *ritardando* de dos compases que nos marcan el final de esta sección, dando paso a la tercera y última sección, de sonoridad bien diferente (con el efecto “*buzz*”) recordando una vez más, al patrón rítmico del *Bolero*. Los compases 109 y 110 son un recapitulación muy breve de la frase anterior, seguido (a partir del c. 111) de una pequeña coda como final del período con una duración de seis compases y calderón final. Una segunda transición de cinco compases partir de la letra G, similar a la anterior, pero esta vez en el tom pequeño, conduce al tercer período, caracterizado por el uso de dos efectos recurrentes: en primer lugar, los *flams* o apoyaturas y en segundo lugar los seisillos de fusas. Referente a las secciones, se reconoce la primera en el c. 122, caracterizada por una gran agresividad, tanto por los reiterados *rim shots* (en el redoblante y en el tom grave) como por su dinámica *forte* que se extiende hasta el *ritardando* antes de la letra H, donde comienza la segunda sección. Contrastante, de dinámica mucho más delicada y solo un poco más lenta de velocidad, que, hacia el c. 153, crece para dar paso a su final (c. 156), donde recuerda muy brevemente los seisillos de la primera sección, con su mismo matiz, velocidad y un calderón final. El cuarto y último período inicia en letra I y contiene tres secciones: la primera comienza suave y delicada, pero hacia el c. 167 se torna fuerte y agresiva con acentos, *buzz* y *rim shots* bien estridentes, además de algunos cambios de compases. Todo se calma repentinamente en el c. 182, final de la sección, con redobles y un *molto allargando* que desembocan en la segunda sección (letra J). Aquí regresa una subdivisión constante en tresillos de semicorcheas con una dinámica *ff* bajando a *mf* en el segundo compás para poder escuchar los *flams* que nos marcan, de manera espaciada, el mismo motivo rítmico del *Bolero*. Poco a poco decrece en dinámica hasta el c. 198, donde podemos considerar el comienzo de la tercera sección o coda final del movimiento. Con el mismo motivo rítmico que inicia el movimiento, ornamentado con el efecto *buzz*, se escucha hasta que desaparece en un redoble final hasta *ppp* (*Im.33*).

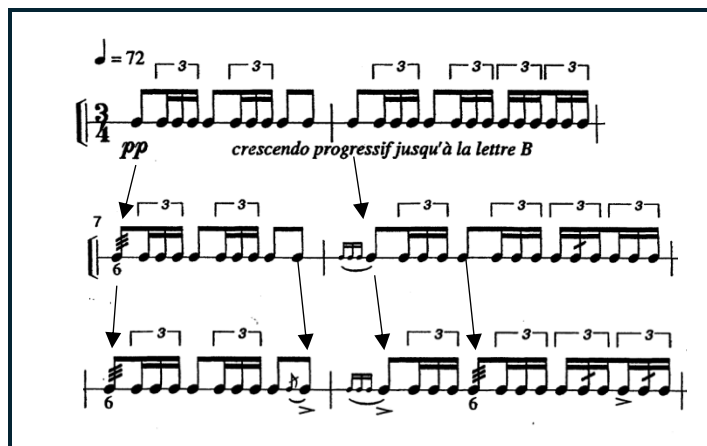


Imagen 32. Impressions, Martyniow, Mov. I, compases 1-2; 7-8; 13-14.
Evolución de los adornos rítmicos de la frase original.

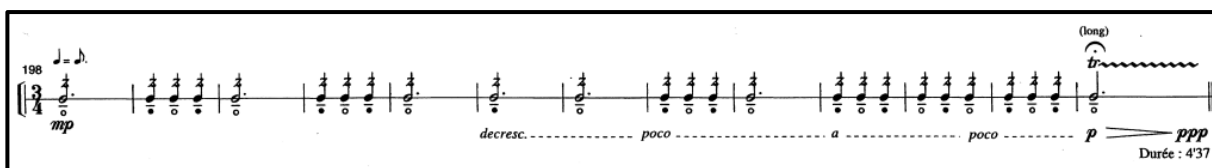


Imagen 33. Impressions, Martyniow, Mov. I, últimos compases, se observa el motivo del Bolero ornamentado.

2do MOV.

Este movimiento se divide en seis secciones, ordenadas por la sonoridad de los diferentes timbres que se van sucediendo, logrados a través cambios graduales pensados y escritos en momentos específicos para cambiar los implementos con los que se produce el sonido y así generar la sensación del transformación tímbrica comenzando con baquetas de redoblante, pasando por escobillas, luego por golpe de dedos y finalmente retorno a las baquetas. En el comienzo del segundo movimiento las bordonas se desactivan para lograr una sonoridad semejante a la del tom pequeño y así emparejar los timbres ya que son los dos únicos instrumentos que intervienen en esta primera sección. Comienza con apariciones aisladas, suaves y delicadas de cada instrumento (se reconoce un germen, muy lejano, del motivo rítmico del *Bolero* en los tresillos de corcheas), que poco a poco se van acercando entre sí hasta fusionarse en ritmos más complejos. El final de la sección está marcado por un *ritardando* y un calderón en el c. 45, el cual nos permite activar las bordonas y pasar a la siguiente sección. A partir del c. 46 se puede ver una transición de cuatro compases en el redoblante con un crescendo a *forte* y un disminuyendo a *pianissimo*. Llegando la segunda sección en el c. 50 con un ostinato en el tom pequeño que se ejecuta con una sola mano, mientras la otra puede cambiar de baqueta de madera a una escobilla de metal para lograr

diferenciar dos voces, el ostinato en la mano derecha y la voz principal en la mano izquierda (escobilla). El final de la sección lo determina nuevamente un *ritardando* un compás antes de la letra B, momento en el que se aprovecha para tomar la otra escobilla. La tercera sección se ejecuta con las dos escobillas. El diálogo entre dos voces, aunque de timbres similares, sigue siendo parte del discurso. Los diferentes efectos que se aprecian son logrados con toques sutiles de las escobillas. Las voces se mezclan por su timbre, pero extrañamente, al mismo tiempo se diferencian, cada cual cumpliendo su rol en la escritura polifónica. En letra C, comienzo de la cuarta sección, los dos primeros compases se utilizan para quitar las bordonas del redoblante y dejar la escobilla de la mano izquierda, y así hacer sonar los tambores con los dedos. De esta manera quedan, nuevamente, configuradas dos voces, la voz principal con sonido de dedos en la mano izquierda y el acompañamiento con escobilla en la mano derecha. En el c. 102, final de la sección, hay un pequeño silencio de negra con puntillo, donde se aprovecha para soltar rápidamente la escobilla de la mano derecha y así llegar a la quinta sección con las dos manos libres (sin baquetas ni escobillas). La quinta sección, que comienza en la letra D, es algo más extensa y el sonido es generado únicamente con golpe de dedos sobre los dos toms. Con una línea principal sobre el tom grave y detalles de claridad del tom agudo, transcurre esta sección. Los compases 139 y 140 marcan un *ritardando* que indica el final al llegar al calderón. Luego se retorna a las baquetas de madera para tocar la última sección que es una recapitulación textual del comienzo con el agregado de una coda final en *diminuendo* que se desvanece.

3er MOV.

Para este movimiento se deben activar las bordonas, y en su gran mayoría se utilizan las escobillas, a excepción de la última sección que regresa a baquetas de madera. La primera sección comienza con escobillas en ambas manos. Así se desarrolla la mayor parte de movimiento utilizando diferentes recursos para lograr los efectos deseados. Esta sección de 19 compases funciona como introducción del movimiento, comenzando con un tempo lento que poco a poco va *acelerando* hasta llegar a la letra A, donde comienza la segunda sección. En este punto se presenta por primera vez un efecto nuevo con las escobillas, una serie de rebotes que se ejecutan con una sola mano mediante los cuales se logra un ostinato de semicorcheas a una velocidad considerablemente rápida, de esta manera queda liberada la otra mano para tocar la voz cantante. Es una sección de mucho despliegue técnico, con una dinámica media en general. Al llegar la

tercera sección en la letra B, la dinámica baja abruptamente para dar paso a un fragmento mucho más calmado y delicado, con momentos donde el silencio es parte fundamental del discurso. En su gran mayoría, la figura principal es la negra, finalizando con un *decrescendo* y un calderón hacia el c. 67. La cuarta sección es la más corta de este movimiento, comenzando en letra C, con un *acelerando* y un *crescendo* en toda su extensión y con ese efecto de rebote de escobillas, pero en ambas manos a la vez; rápidamente prosigue la quinta sección en letra D, donde recapitula material temático de la segunda sección, solo que con leves modificaciones rítmicas y una dinámica algo más fuerte. De esta manera llega la sexta y última sección de la obra (letra E) en el c. 104, la cual se debe ejecutar con baquetas de madera. Tiene las dificultades técnicas de un estudio de nivel avanzado para redoblante, y cabe destacar que, por sus características, rememora el primer movimiento ya que el sonido del redoblante con las bordonas activadas y baquetas de madera no se vuelve a escuchar sino hasta este punto (el final de la obra).

Como resultado del análisis realizado, las siguientes tablas resumen de manera más gráfica, la estructura formal de cada movimiento:

Período 1 (redoblante)			Puente (redoblante)	Período 2 (tom pequeño y redoblante)			Puente (Tom pequeño)	Período 3 (redoblante y tom grave)		Período 4 (redoblante)		
Bolero (1-25)	Desarrollo (Bolero) (26-41)	Semicorcheas (42-73)	Rims-Shots	Tom Intro. (78-81)	Polifonía (82-100)	Bolero <i>buzz</i> (101-116)	Rims Shots	Flams <i>f</i> - Rims Shots (122-143)	Tresillos <i>p</i> (144-158)	<i>Buzz p-sfz</i> (159-184)	Tresillos Bolero <i>flams</i> (185-197)	Coda Bolero <i>Buzz</i> (198-210)
c.1 - c.73			c.74 - c.77	c.78 - c.116			c.117 - c.121	c.122 - c.158		c.159 - c.210		

Tabla 4. Impressions. Estructura formal del 1er MOV. Elaboración propia.

Sección 1	Puente	Sección 2	Sección 3	Sección 4	Sección 5	Sección 6
Baquetas-Bordonas off	Redoblante-Bordonas on	Baqueta y escobilla. Dos voces	Escobillas	Escobilla y dedos. Dos voces	Dedos	Baquetas- Bordonas off- Recapitulación y coda final
c.1 - c.45	c.46-c.49	c.50 - c.67	c.68 - 94	c.97 - c.102	c.103 - c.140	c.141 - c.163

Tabla 5. Impressions. Estructura formal del 2do MOV. Elaboración propia.

Sección 1	Sección 2	Sección 3	Sección 4	Sección 5	Sección 6
Introducción, Escobillas, <i>Poco a poco</i> <i>acelerando</i> .	Escobillas, Rebotes a una mano, dos voces.	Escobillas y dedos, <i>p</i> .	Escobillas, <i>buzz</i> en ambas manos, <i>p</i> <i>crecs e accel.</i>	Escobillas, recapitula material temático de sección 2	Baquetas de redoblante. Recuerdo lejano del <i>Bolero</i> .
c.1-c.19	c.20-c.43	c.44-c.67	c.68-c.88	c.89-c.103	c.104-c.141

Tabla 6. Impressions. Estructura formal del 3er MOV. Elaboración propia.

III.5. *SNAP SHOT* (1992). Dúo de percusión. Ali N. Askin.

Es un dúo para percusión explosivo, de fuerte carácter con niveles de energía considerablemente exigentes, tanto para los intérpretes como también para el público. Los percusionistas utilizan dos sets casi idénticos: gran casa, redoblante, un pedal de bombo (con algún sonido a elección), pelotitas de ping-pong (cantidad a elección) y, aquí la diferencia: glockenspiele para uno y crócalos para el otro. También se utiliza el sonido o efecto de las pisadas. Casualmente en esta pieza se pueden observar dos modulaciones métricas, un recurso de composición muy conocido y difundido gracias a Elliott Carter (ver capítulo III.2).

La pieza inicia con dos compases de introducción. El efecto podría considerarse como un gran levare, una explosión que comienza con *rim shot* seguido de un redoble de bombo. En el c. 3 comienza a desarrollarse la primera sección, un dúo de bombos en 4/4 con gran intensidad. Dos voces independientes sonando simultáneamente finalizando en el c. 24. A partir del c. 25 se escucha una nueva sección. De carácter calmado, marcada por el sonido de las pisadas como bajo continuo mientras que los bombos interactúan entre sí llevando la vos principal. El diálogo entre ellos comienza con espacios de silencios largos que, poco a poco, van siendo cada vez más cortos. Esa interacción resultante va escalando en dinamismo hasta el c. 39, un compás de 5 tiempos de negra que funciona como pivote al dar comienzo a la tercera sección. En este punto también se aprecia otra pequeña introducción de sección que lleva al oyente al c. 43 donde las pisadas y los bombos ahora son el ostinato y los redoblantes marcan la vos principal. Los redoblantes, al igual que la sección anterior, inician con participaciones esporádicas, que se van transformando en cada vez más seguidas, hasta llegar al clímax en el c. 64. A partir de aquí se puede considerar una transición; de manera escalonada, los sonidos graves van desapareciendo y solo quedan los timbres agudos de los redoblantes. que conduce al final sección que llega en el tercer tiempo del c. 70, donde a su vez comienza la cuarta sección. Una sección calmada y corta, contrastante, de trémolos suaves en los redoblantes, la cual da impresión de funcionar como una nueva transición hacia lo siguiente. En el c. 79 se reconoce una nueva sección, en compas de 3/4 con ritmo de vals que, poco a poco, se va desconfigurando con diferentes métricas para cada percusionista (quintillos superpuestos y polirritmias) para llegar a la primera modulación métrica, la cual nos indica que la velocidad de los quintillos de corchea se transformará en corcheas. De esta manera llega la sexta sección (c. 112) y con ella el clima explosivo. Mayoritariamente las dos líneas rítmicas suenan en unísono, salvo el tramo comprendido entre el c. 126 y c. 129. El c. 137 es el último de esta sección,

lugar en el que se observa la segunda modulación métrica que da paso a la próxima sección, comenzando en el c. 138. La leyenda de esta nueva modulación indica que las corcheas con puntillo pasarán a ser negras. La séptima sección, en compás de 4/4, tiene un ritmo de rock tradicional que sirve como base rítmica para apreciar los solos ejecutados en los cascos de los bombos con alternancias de roles entre uno y otro percusionista. Su final llega en el c. 160, dando paso a la octava sección (levare del c. 161). Aquí se presenta un nuevo sonido (pedales de bombo con instrumentos a elección de los intérpretes) que cumplen la función de base rítmica para que los redoblantes ejecuten dos voces independientes y superpuestas, dando como resultado una sola voz superior sobre los sonidos de los pedales. Esta temática se mantiene hasta que, en el c. 181, comienza una nueva sección. A pesar de que el sonido pedal de ostinato se mantiene, cambian las voces superiores, adquiriendo más independencia entre sí. Se reemplazan los sonidos de redoblante por golpes de aros y graves de bombos. Comenzando el c. 199 se reconoce la décima sección. Una línea que, a pesar de ser ejecutada por los dos percusionistas, resulta una monofonía de golpes de aros y parches. Su final se determina en el c. 219, donde comienza una transición con pisadas y sonidos aleatorios que tengan a su alrededor los percusionistas, como pueden ser, atriles, mesas o el piso también. Este momento se utiliza para que los músicos se trasladen hacia la posición del glockenspiele y los crótalos. La duración de esta transición dependerá de la interpretación a criterio de los percusionistas. Una vez instalados en los nuevos instrumentos, se da comienzo a la antepenúltima sección, lenta, con momentos de largos silencios, dejando que la sonoridad de los instrumentos se agote por sí sola y sin ningún apuro. Finalizando, se escucha la última sección de la pieza, dejando rebotar pelotitas de ping-pong en el suelo de manera aleatoria e improvisada hasta que la última pelotita deja de rebotar, entonces llega el golpe final de la obra, un sencillo, pero no menos importante, chasquido de dedos.

IV: RESONANCIAS EN ESCENA: Análisis performativo del recital.

IV.1. *Canção simples de tambor*

Esta pieza contiene muchas indicaciones en la misma partitura, las que ayudan a resolver la gran mayoría de las dudas. Estas direcciones son bastante claras, lo importante es comprender la esencia que el compositor intentó transmitir. Para comenzar el estudio de *CANÇÃO SIMPLES DE TAMBOR*, se deben conseguir los implementos necesarios; como primera medida: resolver que tipo de varilla se utilizará en el 4to Mov. Si la solución demora en llegar, se puede comenzar a estudiar de todas maneras y se deja ese movimiento para más adelante. Las opciones siempre son varias, y la verdad es que no hay nada preestablecido, el compositor solo habla de una vara larga y flexible. Según a lo que se tenga acceso, lo primero es observar si alguna rama de un árbol puede cumplir con esos requisitos. También el bambú puede hacer bien este trabajo, pero lo que se recomienda en este artículo, como mejor opción, es comprar una caña de pescar telescópica de fibra de carbono. Las hay de muchas marcas y modelos diferentes, es solo cuestión de probar. El largo que no sea menor de dos metros, sino se verá afectado el tipo de rebote y la flexibilidad, y que sea lo más delgada posible. Otro implemento que se necesita es un cuenco tibetano pequeño, particularmente se recomienda que no sea de los más pequeños. Un tamaño entre pequeño y mediano, tendrá mucha mejor resonancia en sus armónicos. Por último, restará conseguir la pelotita de ping-pong, cosa que no conlleva gran dificultad.

Referido a la ejecución, el primer punto importante a prestar atención es en el 2do Mov, c.18, donde se pide que una baqueta rebote libremente hasta desaparecer mientras la otra toca corcheas. Lo más importante aquí es que los rebotes de la mano izquierda no desaparezcan tan rápido, para ello se recomienda que, luego de dar el primer golpe (semejante a *rim shot*, pero sin utilizar el aro), se realice con la baqueta izquierda un movimiento ascendente, es decir un *up*, para tomar la mayor altura suficiente y desde allí comenzar a rebotar. De esta manera se logra que los rebotes demoren más tiempo en desaparecer ya que comienzan desde un punto elevado. Durante estos rebotes, a su vez, se recomienda ayudar al movimiento de la baqueta, es decir no dejarla que rebote totalmente sola, sino acompañar ese movimiento, esto extenderá más aun los rebotes y dará

más claridad al efecto. Si la dinámica de las corcheas (mano derecha) es muy fuerte no dejará apreciar los rebotes de la mano izquierda; se recomienda mantenerlas por debajo de *mf*.

Siguiente punto importante es el 3er Mov, donde se utiliza la pelotita de ping-pong. Como primera medida, es necesario mover o balancear el redoblante para lograr que la pelotita gire sobre el parche. La manera que se coloquen las patas del stand debe ser siempre la misma (la que el intérprete decida), ya que eso condicionará hacia donde se pueda balancear el instrumento. Este movimiento se debe practicar muy bien, recordando girar la pelotita siempre en el mismo sentido. Nada debe quedar supeditado al azar. Donde comienza a girar la pelotita, con que mano se balancea el redoblante, con que fuerza se hace girar la pelotita ya que puede salirse de su curso, donde termina su movimiento, todo debe establecerse claramente desde un comienzo para poder practicar siempre la misma secuencia.

Por último, el 4to Mov. requiere de una planificación especial. Se puede considerar, para facilitar esta planificación, una unidad entre el 4to y el 5to Mov. Es un momento donde el compositor brinda un espacio de creatividad al intérprete. Se debe organizar tanto el discurso sonoro como la parte teatral. Para la sección con la varilla flexible, el compositor pide tocar un ritmo escrito y establecido golpeando con la mano libre sobre la mano que sostiene la varilla. A la vez se debe acercar la punta de la vara al parche del redoblante para que se generen los sonidos, los cuales serán totalmente aleatorios y diferentes al ritmo escrito. En este punto se recomienda probar diferentes lugares donde realizar ese ritmo escrito, es decir, la palma, el reverso de la mano, la muñeca, inclusive el antebrazo, son todas experiencias diferentes que generan sonidos y resultados diferentes. En cuanto a la punta de la vara y los sonidos que genera, también se recomienda no dejar el movimiento librado totalmente al azar, sino acompañar los rebotes y los movimientos que se generan, para poder ir subiendo, poco a poco, la intensidad o la cantidad de rebotes y, de esta forma, ir construyendo y moldeando un discurso que sea efectivo. Al terminar la sección de la vara, se comienza a soplar, primero desde lejos, en dirección al redoblante mientras el intérprete se acerca poco a poco. Una vez al lado del instrumento, se sopla directamente al agujero respiradero del redoblante. Mientras se realiza esto, es conveniente ir colocando el paño donde ira apoyado el cuenco, luego el cuenco y por último activar las bordonas, para que lo único que reste hacer antes de comenzar el último Mov. sea agarrar las baquetas, así no se genera un espacio muerto.

IV.2. Moto Perpetuo

Como primer punto, es importante hablar de las baquetas. Lo recomendable es fabricar las propias, ya que no se ve en el mercado una fábrica que las comercialice. Teniendo en cuenta que, no a todos les queda cómodo un mismo par de baquetas, cada cual deberá amoldarlas a sus propios gustos y necesidades. Lo más importante de las baquetas es que deben ofrecer dos sonidos lo más contrastante posible (tener en cuenta que no hay espacio ni silencios dedicados a ese cambio de timbre), deben ser ligeras de peso y, según cual sea la técnica que se utilice dependerá el largo que se necesite, es decir, si se decide tocar cruzando manos, semejante a la técnica de toms en una *marching band*, es probable que no se necesiten muy largas. Pero si se opta por una digitación con repeticiones de manos, es recomendable que sean más largas. En este apartado se brindarán las indicaciones necesarias para el ensamblado de la cabeza. Pero detalles como la longitud o el espesor se dejan a criterio del lector ya que no influyen directamente en el sonido sino más en la comodidad del ejecutante. Las siguientes imágenes refieren al proceso de pruebas de diferentes baquetas hasta llegar al modelo final:



Imagen 34. Diferentes prototipos de baquetas. De izquierda a derecha, desde la primera versión al modelo terminado. Elaboración propia.

Los materiales que se utilizarán para el ensamblado de la cabeza son:

- Varilla de madera de 6mm de espesor.
- Cinta Masking Tape de 13mm de espesor.
- Fielto delgado (para hacer manualidades) cualquier color.
- Pegamento de doble contacto (cemento de contacto).
- Tape de algodón para realizar vendajes a atletas, o Moleskin tape.

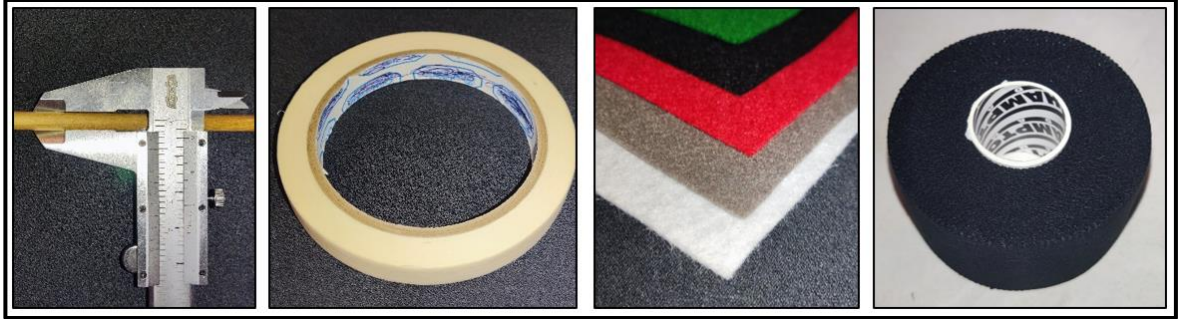


Imagen 35. Materiales necesarios. Elaboración propia.

Se comienza realizando una rueda de aproximadamente 12mm de espesor alrededor de la varilla de madera con el Masking Tape, dejando 15mm de madera libre en la punta (*Im.36*). Seguidamente, se procede a cubrir el tape con dos vueltas de fieltro (la cantidad de fieltro es opcional y a gusto del intérprete, se recomiendan que no sean más de dos vueltas). Para pegar el comienzo del fieltro se utiliza el cemento de contacto, y para terminar se realiza una pequeña costura con un hilo lo más delgado posible. Importante marcar el comienzo del fieltro para saber con certeza cuantas vueltas se añaden (*Im.37*). Como tercer y último paso (opcional) es colocar solo un poco de tape para vendajes en la punta de madera, primero para no maltratar el parche del timpani y segundo para suavizar el sonido agresivo de la madera (*Im.38*).

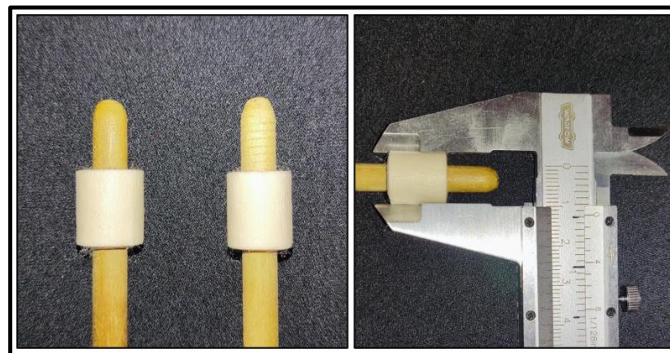


Imagen 36. Primer paso, rueda de Masking Tape. Elaboración propia.

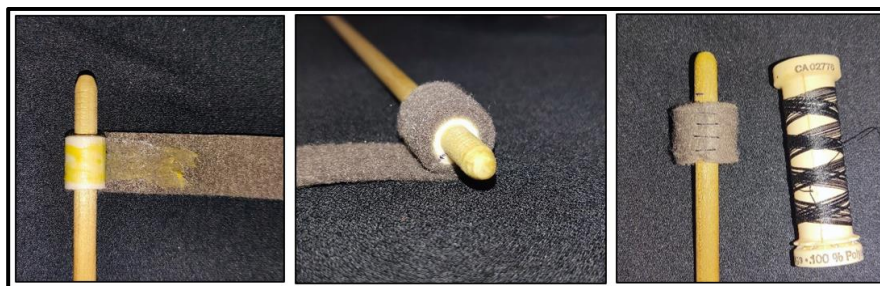


Imagen 37. Paso dos, colocación del fieltro. Elaboración propia.



Imagen 38. Tercer paso (opcional), recubrir la punta de madera con tape para vendajes. Elaboración propia.

Referente al estudio de esta pieza, el punto más importante a resolver es ¿cuál será la técnica que se usará? Hay que recordar que la pieza tiene una velocidad exigente, no tiene ningún silencio y su dinámica es bastante baja en general. Entonces, ¿cómo tocar rápido, suave, pero con movimientos amplios para moverse entre los timpani? La recomendación del autor de este trabajo es utilizar los movimientos más cortos posibles, ya que con movimientos amplios y largos se dificulta tocar a baja intensidad. Para ello, se deben analizar muy bien todas y cada una de las digitaciones. Los cruces de manos son muy recomendables, pero en pasajes donde la distancia no signifique un recorrido muy largo de las baquetas. Una técnica combinada y equilibrada entre cruces y repeticiones es lo más indicado.

Al empezar a estudiar esta pieza, se recomienda, golpear en un solo lugar del parche, sin diferenciar entre borde, normal o centro, para poder concentrarse en la lectura y las digitaciones. Luego, una vez aprendida, se sumarán todos estos tipos diferentes de golpes, y como última meta es avanzar poco a poco en la velocidad. El análisis proporcionado en este trabajo puede servir para dividir el estudio por frases más pequeñas, por ejemplo, siempre comenzando a un tempo lento, que puede ser 60 bpm, primero estudiar el tema principal, luego agregar las dos variantes que le siguen. Una vez esté aprendida y segura esta sección, se puede agregar el tema secundario y así sucesivamente ir agregando secciones, sin aumentar la velocidad. Un proceso que es mucha utilidad es tocar, pequeñas frases, a una velocidad cercana a la que pide el compositor, solo para corroborar si la digitación que se escogió funciona, y así no perder tiempo estudiando pasajes de manera incorrecta.

Moto Perpetuo es un muy buen comienzo para tomarse el desafío de estudiar y dominar las ocho piezas. Como dice el propio compositor: no son para ejecutarlas todas en un mismo programa

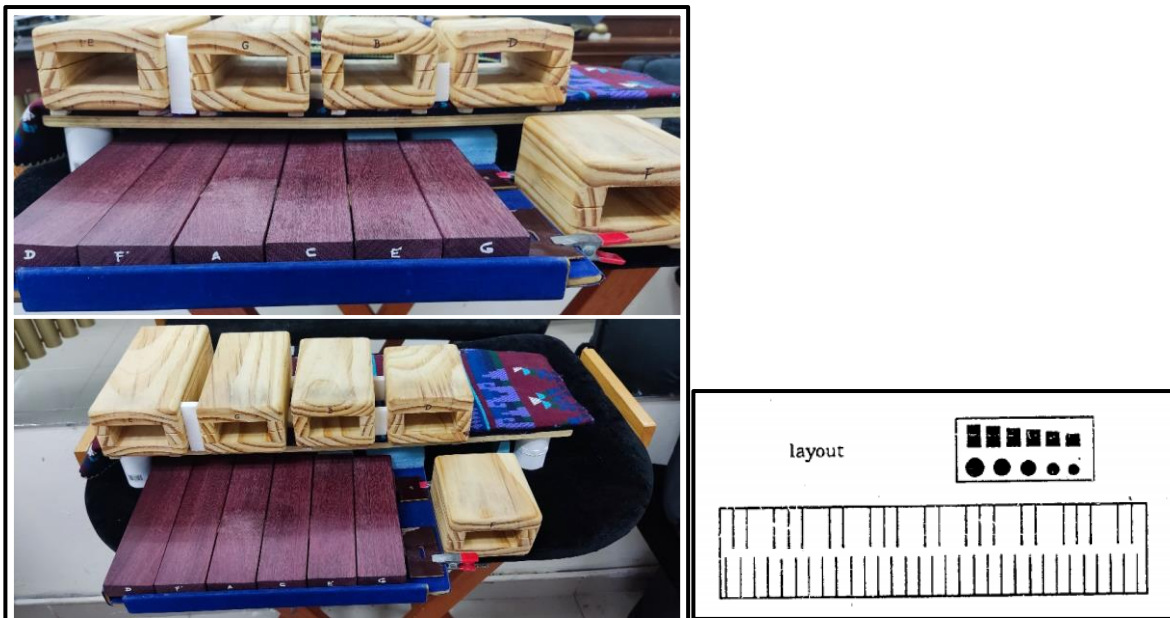
de concierto. Poco a poco, al ir estudiando otros números, se pueden interpretar de a dos o tres seguidos. No cabe ninguna duda que, al lograr cumplir con el desafío, las mejoras en lo que a técnica e interpretación se refiere serán notables y marcarán un antes y un después en el percusionista que se lo proponga.

IV.3. *Woodpecker*

En primer lugar, es apropiado dedicarle un apartado al set de instrumentos de *Woodpecker*. Las marimbas que cumplen con el registro mínimo necesario son las de 4.3 octavas. De aquí en adelante, cualquier modelo más grande se puede utilizar. Seguidamente, referido a los WB y TB, el compositor brinda unos lineamientos al comienzo de la pieza para obtener la combinación de instrumentos más adecuada: las notas encerradas dentro de los cuadros deberían acercarse los más posible, en afinación, a la marimba. Es difícil lograr cumplir con esas indicaciones cuando no se dispone de tantos instrumentos como para probar diferentes opciones. El autor de este escrito, en su caso particular, tuvo la posibilidad de encargar la construcción de los TB a un artesano panameño, mientras que los WB logró confeccionarlos con sus propias manos. De esta manera se puede trabajar variando las alturas para acercarse al set ideal. Para ayudar a la confección de los WB se recomienda utilizar una madera dura, como puede ser purpleheart, walnut, maple, birch, inclusive alguna especie de roble de 2 x 3/4 pulgadas, mientras que el largo, se va determinando según la altura del sonido deseado. Estas maderas son relativamente fáciles de comprar en la web y accesibles al bolsillo. Luego de la confección de los instrumentos se debe diseñar o idear la disposición de ellos. Aunque el compositor también pensó en eso, el intérprete siempre tiene que hacer reajustes o cambios que dependen de muchos factores. El punto clave es: ¿dónde y de qué manera se van a colocar los TB y WB?, lo que dependerá de lo que se haya conseguido, con soporte propio o sueltos de manera individual. Por ejemplo, una vez confeccionados los WB de purpleheart, se les añadieron patas de gomas en su parte inferior. De esta manera la madera se mantiene elevada y puede vibrar libremente, generando un sonido más rico en armónicos y de mayor volumen (*Im.39*). La ubicación de WB y TB finalmente se dispuso sobre una mesa, debido a que todos los instrumentos se confeccionaron de manera individual, sin ningún tipo de soporte o stand (*Im.40*).



*Imagen 39. Vista superior e inferior de un woodblock de purpleheart.
Elaboración propia.*



*Imagen 40. Disposición final de WB y TB junto a la marimba VS la disposición indicada por el compositor.
Elaboración propia.*

Seguidamente se aclararán varios puntos respecto de la *Imagen 35*. Obsérvese que la disposición TB y WB está intercambiada, es decir, que lo más cercano a la marimba son los WB, mientras que lo más lejano son los TB, al revés de lo que anuncia el gráfico de la obra. Esto no conlleva ningún inconveniente, ya que el estudio puede desarrollarse con total normalidad. Como siguiente punto, véase, que tanto los WB como los TB se encuentran a diferentes niveles de altura y cada cual, con una mesa individual, logrando que los WB sobresalgan hacia el frente de la mesa

principal sin caerse, y así poder estar más cerca de la marimba. Lo mismo ocurre con los TB, gracias a la mesa más elevada se pueden superponer a los WB para lograr que las distancias sean lo más cortas posibles y reducir espacios. Otro detalle es el TB más agudo que se encuentra en la línea de los WB, esto se debe a que, colocado en el lugar que le correspondería, se siente muy lejano. Luego de probar varias opciones, esta disposición final es la que se eligió. Y, por último, se recomienda colocarle a cada instrumento el nombre de la nota que lo representa en el pentagrama, de esta manera se facilita el reconocimiento de las alturas y con ello, el desarrollo del estudio.

Finalmente, la disposición general de la pieza es la siguiente:



Imagen 41. Fotografía del set completo de Woodpecker, en la imagen superior se puede notar la superposición de los instrumentos sobre la marimba. Elaboración propia.

Respecto a las baquetas, Andriessen pide, en sus indicaciones, *cuero duro*. Lo primero que hay que comprender es que él no era percusionista y que, una vez más, el intérprete debe adaptar las indicaciones a la realidad que lo rodea. La pocas baquetas de cuero que existen suelen ser pensadas para el bombo o los timpani. Es claro que el sonido que se necesita es, como mínimo, duro. El problema es que no hay baquetas de marimba de cuero, pero en cambio, hoy día hay muchos otros materiales de los cuales se vale el mundo de la percusión. La goma, por ejemplo, ya que hay de muchas densidades y durezas diferentes. Para este caso en particular, es un material

que se adapta muy bien a los tres instrumentos. Solo hay que elegir con calma el tipo de goma, ya que debería hacer sonar el WB más pequeño de manera correcta y a la vez no lastimar las teclas graves de la marimba (Sib y Do graves). A continuación, se muestran las baquetas de goma que fueron utilizadas durante gran parte del proceso de aprendizaje de la obra, pero por momentos se sentían que no sonaban lo suficiente en los instrumentos pequeños como los WB. Más adelante se reemplazaron por otras de una goma más dura. Su desempeño en WB, TB y registro medio agudo de la marimba fue mucho más apropiado, pero en los graves de la marimba resultaron demasiado duras y peligrosas. Para solucionar este problema se las adaptó agregando una capa de fieltro (Im.42).



Imagen 42. Baquetas verdes, primera prueba. Baquetas rojas, definitivas. Elaboración propia.

Referido al estudio de la pieza, una de las primeras recomendaciones es comenzar por el segundo período, ya que requiere de más tiempo para lograr dominarlo; una vez resuelto y bien aprendido se puede avanzar con la lectura del primer período que resultará menos complicado, de esta manera se aprovecha mejor el tiempo.

Es oportuno mencionar, que a partir del levare del c. 79, es indispensable el uso de cuatro baquetas. Hasta este momento, la pieza se puede resolver con solo dos. También es posible sujetar las cuatro desde el comienzo, pero esto es una decisión personal de cada uno. En este escrito se recomienda comenzar con dos y hacia el final del primer período, es decir antes de la recapitulación, sumar las otras dos baquetas. A continuación, se mostrará en qué momento es recomendable realizar el cambio de *grip*:



Imagen 43. Woodpecker, Louis Andriessen. En verde, momento recomendable para realizar el cambio de grip.

La imagen 43 muestra los últimos cuatro compases del primer período. Colocar particular atención en los cuadros rojos que son redobles abiertos compartidos entre la marimba y los TB con una particularidad: el redoble del TB desaparece antes que el de la marimba. ¿Cómo se logra este efecto? El silencio de negra dentro del círculo verde será el momento para agregar una baqueta a la mano derecha, con tres baquetas disponibles el efecto se resuelve de la siguiente manera: mano izquierda y baqueta interna de la mano derecha tocarán en la marimba y la baqueta restante tocará el TB; paulatinamente se irá bajando el sonido del TB hasta desaparecer, quedando solo el redoble de la marimba. Solo resta agregar la segunda baqueta a la mano izquierda, pero para esto hay bastantes oportunidades en los compases siguientes, por ejemplo, en la recapitulación. Pensar bien si se utilizarán mesas adicionales para colocar las baquetas, en este trabajo se recomienda apoyarlas en la misma marimba, donde no molesten, pero estén cerca para un agarre rápido.

Y como último punto, observar que, en la sección de indicaciones del autor, se marca una clara diferencia entre el redoble abierto y cerrado. Es una diferencia que debe escucharse en la interpretación, por más sutil que sea. Como en ambos casos, las digitaciones son idénticas (RLRLRL), la diferencia radicarán exclusivamente en la velocidad con que sean ejecutados.

Al ser una pieza considerada de dificultad extrema, según el catálogo de Nancy Zelstman, el tiempo que toma el estudio para ser ejecutada con cierta comodidad, quizás resulte mayor al de otra de menor dificultad. Pero esto no debe preocupar ni desanimar el estudio, sino más bien motivar al intérprete a desarrollar una estrategia de práctica eficaz y paciente. La constancia en el estudio, junto con una comprensión profunda de la obra, permitirá no solo su ejecución técnica, sino también una interpretación expresiva y madura.

IV.4. Impressions

Para iniciar, se hablará sobre el armado del set ya que en las indicaciones del compositor no aclara la disposición de los instrumentos. Es importante que los dos toms, al igual que el redoblante, estén con soportes al piso, ya que si son flotantes podría incomodar en ciertos momentos debido a la presión que hay que hacer en los parches para lograr los efectos deseados. Respecto a la disposición en general hay dos maneras que son las más utilizadas:

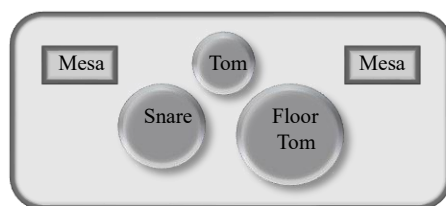


Imagen 44. Diagrama disposición de instrumentos (versión completa). Elaboración propia.

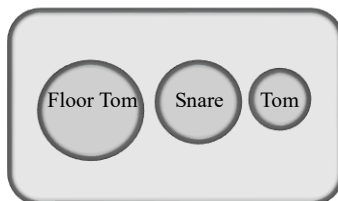


Imagen 45. Disposición de instrumentos opcional (solo primer movimiento). Elaboración propia.

La disposición de la *Imagen 44* es la que se recomienda en este trabajo debido a que hay una sección en el segundo mov. en la que se utilizan los dos toms y resulta conveniente tenerlos juntos. Se recomienda una mesa a cada lado para no estar cruzando los brazos en los cambios de baquetas, de esta manera en cada mesa habrá una escobilla y una baqueta de redoblante. La disposición de la *Imagen 45* también es utilizada, pero en el caso que se ejecute solo el primer Mov. Como solo se utilizan baquetas de redoblante no es necesario colocar mesas a los lados.

El segundo punto importante es la elección de las escobillas. En este caso se debe observar la manera en que rebotan las cerdas para lograr los efectos que pide el compositor, en especial los que se encuentran en el tercer movimiento, ya que no todas las marcas son iguales. Tomarse el tiempo necesario para decidir cuales implementos utilizar es fundamental para el desarrollo correcto del estudio.

El tercer punto está dedicado a las digitaciones. Este es uno más de los aspectos del estudio al cual hay que prestar especial atención, ya que puede beneficiar o perjudicar, según las decisiones que se tomen, la fluidez del discurso. Se deben conocer las propias limitaciones técnicas, si las hay, para decidir las digitaciones más convenientes. Cabe aclarar que el resolver las digitaciones termina resultando algo muy personal, y lo que en uno funciona, no necesariamente funciona en los demás. Lo más importante es siempre priorizar el buen sonido y la musicalidad por sobre todas las cosas. Si bien es cierto que el compositor, en algunos momentos indica las manos que se deben utilizar con puntos blancos (derecha) y puntos negros (izquierda), quedan muchos fragmentos a criterio del músico, y este, es un punto muy importante al momento de comenzar el estudio de la obra. Cabe destacar que el compositor deja bien en claro en la página *Nomenclatura de instrumentos y notaciones* muchas dudas que pueden surgir en el transcurso de la lectura, y es importante siempre tenerla presente. La digitaciones decididas para la ejecución de la obra no son las únicas ni las mejores, son las que al autor de este artículo le funcionan. Cada uno deberá sentarse a probar y decidir, inclusive a cambiar decisiones que parecían ya definitivas.

Como se dijo en el capítulo de análisis, la obra comienza con el motivo rítmico del *Bolero* de Ravel, por lo tanto, ya desde el inicio se debe tomar la decisión de como tocarlo. En la *Imagen 46* se indica la digitación que se recomienda. Es importante la repetición de mano derecha en corcheas ya que eso permite que las tres notas sean parejas en intensidad e intención. Teniendo como base esta digitación y siempre respetándola, todos los adornos y variaciones que se suscitan hasta la letra B se tocan con la mano que le corresponde, como se muestra en la *Imagen 47*.

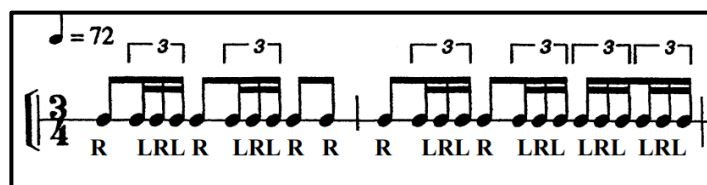


Imagen 46. Impressions, Martyniow. Compases 1 y 2, digitación recomendada para el Bolero. Elaboración propia.

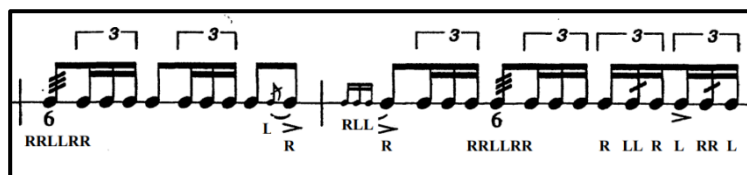


Imagen 47. Impressions, Martyniow. Compases 7 y 8, digitación recomendadas para las variaciones. Elaboración propia.

El próximo momento importante para decidir digitaciones es en letra G, c. 124, donde aparecen seisillos de semicorcheas con un decrescendo que, según las indicaciones del compositor, deberían tocarse como tres golpes dobles. Hasta este momento, todos los seisillos que aparecen no traen consigo mayor problema para ejecutarlos, pero aquí, lo particular del pasaje es que son dos seisillos seguidos, cada uno con su correspondiente decrescendo, y eso es lo que lo hace un poco más complicado de abordar. En este punto hay varias opciones entre las cuales decidir la digitación: la primera es siguiendo las indicaciones del compositor (RRLRR), recordar que como son dos seisillos el siguiente quedará conformado en espejo, es decir LLRRLL. La segunda sería sin repetir manos, de ser así quedaría configurado RLRLRL-RLRLRL. Y la tercera, es una combinación entre las dos anteriores, comenzando con dos golpes simples seguidos de dos golpes dobles (RLRRLL-RLRRLL), con esta última opción se intenta resaltar los decrescendo tocando levemente más fuerte el primer golpe simple de derecha y bajando la intensidad hacia el final. De igual manera, estas opciones pueden cambiarse para un ejecutante zurdo, solo que leyendo todo en espejo.

Más adelante, en el c. 135, se encuentra otra sección de la cual es importante despejar ciertas dudas. Es fundamental, como se dijo anteriormente, tener como norte un buen sonido y para eso la consistencia es fundamental. En este pasaje, repleto de *flams* donde la nota principal es *rim shot*, es prioridad decidir cómo se logra un sonido homogéneo. Se recomienda tocar los *flams* que están a distancia de negra con puntillo (c. 137 y 138) con manos alternadas y los que se encuentran más cercanos (a distancia de negra, c. 139 a 142) con la misma mano para no correr el riesgo de, al cambiar de manos, que algún *rim shot* suene defectuoso. En los compases 136 y 137 hay dos pequeñas respiraciones, las cuales permiten descansar las manos, teniendo en cuenta que son pausas muy cortas, pero sirven para tomar un respiro. Pero a partir del c. 138 ya no hay más silencios, por lo tanto, las decisiones respecto a las digitaciones serán cruciales, sobre todo en las apoyaturas triples. La decisión tomada para ejecutar las triples apoyaturas está basada en que, al haber muy poco espacio para tocarlas y como el pasaje es de una velocidad exigente, se elige tocar esa repetición con la mano más hábil, que en este caso es la derecha (*Im. 48*).

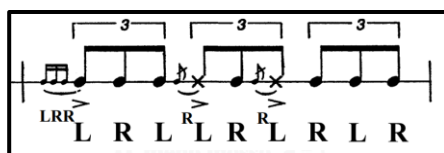


Imagen 48. Impressions, Martyniow. Compás 139. Digitación recomendada.

Por último, se mencionará un pasaje particular en el tercer movimiento, a partir del c. 50, el cual genera dudas al no haber indicaciones del compositor al respecto. De esta manera, desconfigura un poco el esquema que viene sucediendo, referido a que siempre la música da pequeños espacios, muy bien pensados, para los cambios de baquetas. Este pasaje (*Imagen 49*) se desarrolla con escobillas en ambas manos, pero de repente, y sin ningún espacio para cambiar, pide golpe de dedos. Para resolver este problema hay un pequeño espacio que lo da la negra que antecede a las dos corcheas con golpe de dedos. Para este caso se recomienda utilizar ese tiempo para pasar las dos escobillas a la mano izquierda y tocar los golpes de dedos con la mano derecha, ya que utilizar las mesas que están disponibles es una opción muy lejana en este momento. Otra opción posible es mantener las escobillas en las manos y tratar de dejar algún dedo libre para ejecutar esos pequeños golpes.

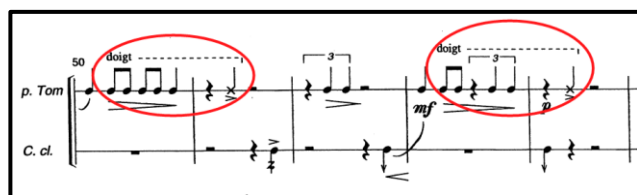


Imagen 49. Impressions, Martyniciow. Mov. III. Compases 50 al 54.

Impressions es una obra de gran valor para todo percusionista ya que, al resolver sus dificultades, logra enriquecer la técnica de este; por ejemplo, el extracto de *Bolero* al ser dominado como lo escribe y desarrolla Martyniciow, se traduce automáticamente en total control de la pieza original de M. Ravel. El dominio y control que se logra con las escobillas a través de los efectos, aunque no sean basados en la técnica tradicional de Jazz, también es un aporte valioso y adiciona nuevas posibilidades técnicas a quien se atreva a tomar el desafío de estudiar esta interesante pieza.

IV.5. *Snap shot*

La recomendación más importante es referida a la confección de la misma partitura, ya que la obra, originalmente, está escrita en tamaño muy pequeño, dificultándose la lectura. Por otro lado, al tener los dos sistemas muy cerca muchas veces se presta a confusiones leyendo el pentagrama incorrecto. Pero el punto más incómodo es el pequeño tamaño de la escritura. El consejo es que se realicen dos *particellas* con algún programa para escritura musical como puede ser *Finale*. De esta manera, cada percusionista tendrá escrita solo su parte. Eventualmente y sin

ningún problema se pueden realizar las anotaciones necesarias de guías y momentos específicos para estar siempre seguros de lo que toca el otro músico.

La segunda recomendación sería que, en la medida de lo posible, se realicen la menor cantidad de cambios de baquetas. Las baquetas de doble uso o cabeza ayudan para este objetivo. Tener en cuenta el tamaño de los bombos; si son muy grandes, necesitan de baquetas grandes, y las baquetas de bombo no son compatibles para los redoblantes. Entonces, si se trabaja con bombos más bien pequeños (entre 20 y 26 pulgadas), se podrán utilizar baquetas de doble cabeza que sean efectivas en todo el set. Dos buenas opciones de baqueta son: *ultra staccato* de timpani de mango de madera; siendo así, la cabeza de timpani funciona para el bombo mientras que, al darle la vuelta, el mango resuelve bien sobre el redoblante y el resto de los sonidos; y baquetas de redoblante que en su lado opuesto tienen una cabeza de fieltro duro.

Como tercer y último punto: prestar especial atención a las modulaciones métricas y a toda indicación referida a las relaciones entre figuras de diferentes tipos de compases. Por ejemplo, en el c.118 la leyenda dice: “semicorchea igual a semicorchea”, esto no sería ningún problema si no fuese por el cambio de compás. Se pasa de un 4/4 a un 12/16, es decir que cambia la figura de referencia para el pulso (de negra se pasa a corchea con puntillo). Este es un momento en el que es fácil confundirse. Dedicarle tiempo a pensar y practicar este cambio no es perder el tiempo. La semicorchea es el nexo más claro para resolver este pequeño desafío, es decir que, manteniendo como referencia su velocidad, se logra llegar a buen puerto y entender las relaciones entre las figuras.

Bibliografía

- ISTANBUL. (2019). *About*. Recuperado de <http://www.istanbulcymbals.com>
- Mourenza, A. (15/1/2018). El secreto de los platillos de Batería turcos. *El Periódico*. Recuperado de: <http://www.elperiodico.com>
- O'Mahoney, T. (s. f.). *Percussive Arts Society: Hall of Fame, Robert Zildjian*. Indianapolis. Percussive Arts Society. Recuperado de: <http://www.pas.org>
- PAISTE. (2014). *Tour por la fábrica, Seminario de productos*. Recuperado de <http://www.paiste.com>
- Pinksterboer, H. (2013). 5000 years in 3000 words, Cymbal History. *Drum Magazine*. Recuperado de: <http://www.drummagazine.com>
- ZILDJIAN. (2019). *The Zildjian brand journey, 400 years of ZILDJIAN*, Recuperado de: <http://www.zildjian.com>
- González N. y Sosa M. (11 noviembre 2021). Platillos: Mitos y secretos de su fabricación. (Episodio Nro. 5). En *dbdrums*. Canal de YouTube. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=0DFRiA9LxZA&t=551s>
- Morgades, L. (2021, 4 de julio). Muere a los 82 años el iconoclasta e influyente compositor neerlandés Louis Andriessen. Revista especializada *ÓPERA ACTUAL*. <https://www.operaactual.com/noticia/muere-a-los-82-anos-el-iconoclasta-e-influyente-compositor-neerlandes-louis-andriessen/>
- Academia Lab. (2024). Luis Andriessen. *Enciclopedia*. Revisado el 27 de agosto del 2024. <https://academia-lab.com/enciclopedia/luis-andriessen/>
- THE AVEDIS ZILDJIAN COMPANY. (s.f.). *Zildjian Concert Orchestral Artist*. <https://zildjian.com/blogs/artist/nicolas-martynciow>
- Elliot Carter, composer, official website. (2015-2024). *Biography*. <https://www.elliottcarter.com/biography>
- Ali N. Askin, composer / musician. (2022). *Biography*. <https://www.askin.info/bio-english>
- Bernard, J., Carter, E. (1990). An interview with Elliott Carter. *Perspectives of New Music*, 28(2), 180-214. <https://www.jstor.org/stable/833018>

Carter, E. (1950). Six pieces for kettledrums (4) [Fotografía del manuscrito]. Biblioteca del Congreso de los Estados Unidos, Elliott Carter Collection.

<https://www.loc.gov/item/88754185/>

The Dutch Golden Collection. (21 de febrero, 2019). ...*what about Woodpecker* [entrevista a Louis Andriessen]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=-xn8rIrYYFM>

Anexos

Anexo A – Entrevista a Emilio Trevisan (fabricante de platillos).

La fabricación de platillos históricamente estuvo a cargo de artesanos independientes, así es como surge esta profesión. Como ya se ha explicado en el apartado anterior, hubo algunas pocas fábricas que fueron creciendo de a poco gracias a inversiones y buenas gestiones de sus dueños, transformándose en grandes marcas de nivel internacional. Pero la tradición antigua nunca ha desaparecido. Hoy en día, existen artesanos independientes que fabrican y/o modifican platillos en sus talleres por todo el mundo. Generalmente son emprendimientos personales con pocos empleados, lo que comúnmente llamamos PYME (pequeña y mediana empresa) y cada vez son más. Tenemos muchos ejemplos de estos artesanos que no podemos dejar de nombrar: como Matt Nolan, Timothy Roberts y Mike Skiba en Estados Unidos, Annti Sameli Parkkinen en Finlandia, Netanel Asabag en Israel y Roberto Spizzichino en Italia entre muchos otros. En Latinoamérica también están comenzando a surgir casos similares, existe una fábrica medianamente grande en Colombia llamada MUYSK CYMBALS; pero si se busca artesanos independientes, Emilio Trevisan es un claro ejemplo y referente. Desde Argentina, provincia de Córdoba, responsable de TIERRAPIANO, empresa dedicada a la fabricación de cajones peruanos y platillos de batería desde el año 2003. Emilio cuenta en un podcast del 11 de noviembre de 2021, realizado por *dbdrums*¹, como surgió su interés por la fabricación de platillos; y es que su padre era químico metalúrgico, y Emilio, desde muy pequeño, se crio entre herramientas, máquinas, hornos y mucho trabajo en su taller de fundición de metales. Un buen día, su papá le planteó la idea de comenzar a fabricar platillos, cosa que al principio no surtió tanto efecto en Emilio, pero sembró esa semilla de interés. Poco a poco fueron haciendo pruebas y al cabo de siete largos años, pudieron obtener su primer platillo. Fue un trabajo de mucha investigación, pruebas y errores, frustraciones y, sobre todo, mucha pasión y resiliencia. Hoy en día su padre ya no está en este mundo, pero lo recuerda siempre a la hora de contar el origen de los platillos TIERRAPIANO y en cada nueva aleación, su recuerdo sigue vivo como aquel primer día que surgió este hermoso proyecto.

En el siguiente apartado, se comparte una entrevista realizada a Emilio Trevisan, con el objetivo de conocer sobre su proceso de formación como artesano de platillos y las características

¹ *dbdrums* es un canal de YouTube argentino dedicado a compartir contenido, noticias y novedades sobre baterías y percusión.

de sus instrumentos, quien, con mucha amabilidad, abrió las puertas de su proyecto y su vida personal, para mostrar cómo pasó a ser, hoy en día, uno de los artesanos de platillos referentes en Latinoamérica.

FS: ¿Cómo fue tu proceso de aprendizaje para la confección de platillos? ¿tuviste la oportunidad de asesorarte con algún artesano de platillos o de visitar alguna fábrica para observar e informarte?

ET: *Puntualmente no visité ninguna fábrica de platillos ni conocí a nadie que los haga, pero como metalúrgico siempre comprendí que un platillo es una chapa de bronce con alto contenido de estaño, ese norte es el único. Recibimos con mi padre mucho asesoramiento de parte de gente del gremio metalúrgico de no ferrosos, de las empresas más importantes que hay acá, pero siempre metalurgia de libro.*

FS: ¿Cómo se puede resumir tu proceso de confección de platillos y cómo este ha cambiado a través del tiempo?

ET: *En la primera etapa se convierten las materias primas commodities en chapa mediante fundición, tratamientos térmicos y laminación. La segunda etapa mediante técnicas de repujado, torneado, martillado y más tratamientos térmicos se convierte esa chapa inicial en el producto terminado. Y la tercera etapa sería la comercialización de los platillos terminados, su curaduría artística, puesta en YouTube, catalogación, atención de clientes, envíos y aspectos contables administrativos. El proceso se ha perfeccionado podría decir, cambiar la verdad que no, siguen siendo las mismas etapas.*

FS: ¿Qué características distinguen el sonido de tus platillos y qué los diferencia de las ofertas disponibles en el mercado?

ET: *Ofrezco un stock con variedad de sonidos comparables a muchos platos ya existentes. Cada cliente encuentra similitudes distintas. No busco imitar a nada en particular, pero si ofrecer mucha variedad. Lo distinto en lo que ofrezco es platillos que son custodiados en su artesanía y confección desde la materia prima fundamental hasta el resultado final y a su vez un método de venta distinto donde considero que cada unidad es única en su tipo, por eso confecciono un video de demostración de cada platillo producido. Utilizo un sistema al que bauticé como "showroom virtual", hago un video de cada unidad que fabrico y lo publico con su precio, cuando la unidad es vendida el video se borra.*

FS: ¿Cuáles son las diferencias en tu catálogo de productos en cuanto a los diferentes modelos o gamas de platillos?

ET: *Trabajo platillos de puro bronce en su mejor nivel (B20), como artesano mi tiempo no es rentable haciendo platillos de latón o tipo entrylevel.*

FS: ¿Has considerado la posibilidad de expandir tu catálogo para incluir otros idiófonos de metal, tales como gongs, platillos de choque, triángulos, crótales, efectos, etc.?

ET: *Mi tiempo como artesano ya está más que completo con tener que sostener un stock de platillos tradicionales, me resulta imposible pensar en hacer más productos.*

Anexo B - Programa de mano

RESONANCIAS

Canção simples de tambor (1990)

Carlos Stasi (n. 1963)

Moto Perpetuo (1950-1966)

Elliott Carter (1908-2012)

Woodpecker (1999)

Louis Andriessen (1939-2021)

Impressions (1999)

Nicolas Martynciow (n. 1964)

Snap Shot (1992)

Ali N. Askin (n. 1962)

(Daniel Pérez, percusión)