

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

**ESTUDIO CONTEXTUAL SOBRE OBRAS PARA PERCUSIÓN,
COMPRENDIDAS EN EL RECITAL DE GRADO**

POR:
JUAN A. QUINTERO S.

PANAMÁ, REPÚBLICA DE PANAMÁ
2024

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

TRABAJO DE GRADO
ESTUDIO CONTEXTUAL SOBRE OBRAS PARA PERCUSIÓN,
COMPRENDIDAS EN EL RECITAL DE GRADO

JUAN A. QUINTERO S.

TRABAJO DE GRADO PARA OPTAR POR EL
TÍTULO DE LICENCIATURA EN BELLAS
ARTES CON ESPECIALIZACIÓN EN
INSTRUMENTO MUSICAL: PERCUSIÓN

PANAMÁ, REPÚBLICA DE PANAMÁ

2024

FIRMA DEL TRIBUNAL EXAMINADOR

Asesor

Jurado

Jurado

Agradecimientos

Agradezco a Dios por permitirme llegar al fin de esta etapa académica. Expreso mi profunda gratitud hacia mi esposa, Carolina González, por su apoyo incondicional y por ser mi principal motivación durante este proceso. Quiero reconocer a mis padres, Juan Quintero y Tamara de Quintero, quienes siempre han confiado en mí y han sido una fuente inagotable de inspiración y fortaleza. A mi hermana, Alejandra Quintero, gracias por estar siempre a mi lado, por tu apoyo constante y por impulsarme a superarme.

No quiero dejar de agradecer a los profesores del Departamento de Percusión, los Maestros Ella Ponce y José Manuel Mires, por su dedicación, enseñanzas y apoyo incondicional. De manera especial, mi gratitud hacia mi mentor y asesor, el doctor Carlos Camacho, por su fe en mí, su paciencia y por todo lo que he aprendido bajo su tutela.

Agradezco también al personal administrativo de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Panamá, en especial al recordado profesor Martín Coloma. Mi reconocimiento se extiende a mis compañeros y amigos del estudio en percusión, por su compañía, apoyo y cercanía.

Por último, pero no menos importante, agradezco a aquellos que en el futuro utilizarán este escrito como referencia para sus trabajos académicos. Espero que les sea de gran utilidad.

Índice

Introducción	1
1. Biografías de compositores	2
1.1. Nobojsa J. Zivkovic.....	2
1.2. Pat Jacobs	4
1.3. Kyle Gann	6
1.4. Carlos Camacho	8
1.5. Leo Brouwer.....	11
1.6. William Cahn	13
2. Análisis de repertorio	15
2.1. To The Gods of Rhythm, Al Dios del Ritmo.	15
2.2. Alter ego.....	23
2.3. Pitying The Farmers For Flute and Percussion.....	31
2.3. Variantes para un percusionista	36
2.4. Olana vibráfono solo	46
2.5. Raga No 2.....	51
3. Dificultades técnicas y recomendaciones	60
3.1. To the Good of Rhythm (Djembe).....	60
3.2. Alter ego (Redoblante)	61
3.3. Olana (vibráfono)	62
3.4. Pitying the Farmers (flauta y múltiple percusión)	63
3.5. Variantes (múltiple percusión).....	64
3.6. Raga #2 (Timpani solo).....	66
4. Historia de la Sección de Percusión de la Banda de Música del Benemérito Cuerpo de Bomberos de la República de Panamá.....	68
Conclusión	74
Recomendaciones	75
Bibliografía.....	76
Programa.....	79

Tabla de Ilustración

Ilustración 1 Nebojsa J. Zivkovic.	2
Ilustración 2 Pat Jacobs.	4
Ilustración 3 Kyle Gaan.	6
Ilustración 4 Carlos Camacho.	8
Ilustración 5 Juan Leovigildo Brouwer Mezquida.	11
Ilustración 6 William Cahn.	13
Ilustración 7 To The Gods of Rhythm, compases 1-9.	17
Ilustración 8 To The Gods of Rhythm, compases 10-30.	18
Ilustración 9 To The Gods of Rhythm, compases 41-46.	19
Ilustración 10 To The Gods of Rhythm, compases 50 en adelante.	20
Ilustración 11 To The Gods of Rhythm, compases 76-84.	21
Ilustración 12 To The Gods of Rhythm, compases 85 en adelante.	22
Ilustración 13 To The Gods of Rhythm, sección final.	22
Ilustración 14 Alter Ego, introducción, compases 1-8.	24
Ilustración 15 Alter Ego, compases 9-20.	24
Ilustración 16 Alter Ego, compases 25-33.	25
Ilustración 17 Alter Ego, compases 34-43.	25
Ilustración 18 Alter Ego, compases 52-67.	26
Ilustración 19 Alter Ego, compases 68-110.	26
Ilustración 20 Alter Ego, compases 68-110.	26
Ilustración 21 Alter Ego, compases 139-144.	27
Ilustración 22 Alter Ego, compases 145-150.	28
Ilustración 23 Alter Ego, compases 151-166.	28
Ilustración 24 Alter Ego, compases 167-179.	29
Ilustración 25 Alter Ego, compases 180-206.	29
Ilustración 26 Alter Ego, compases 207-215.	30
Ilustración 27 Alter Ego, compases 216-223.	30
Ilustración 28 Pitying The Farmers, compases 1-7.	32
Ilustración 29 Pitying The Farmers, compás 6.	32
Ilustración 30 Pitying The Farmers, compases 8-12.	33
Ilustración 31 Pitying The Farmers, compases 13-29.	34
Ilustración 32 Pitying The Farmers, compases 30-38.	35
Ilustración 33 Variantes para un percusionista, dibujo del set.	38
Ilustración 34 Variantes para un percusionista, compases 1-16.	39
Ilustración 35 Variantes para un percusionista, compases 17-33.	40
Ilustración 36 Variantes para un percusionista, compases 34-53.	41
Ilustración 37 Variantes para un percusionista, compases 54-95.	42
Ilustración 38 Variantes para un percusionista, compases 96-124.	43
Ilustración 39 Variantes para un percusionista, compases 125-155.	44
Ilustración 40 Variantes para un percusionista, compases 156-159.	45
Ilustración 41 Olana vibráfono solo, compases 1-8.	47
Ilustración 42 Olana vibráfono solo, compases 9-13.	47
Ilustración 43 Olana vibráfono solo, compases 21-45.	48
Ilustración 44 Olana vibráfono solo, compases 47-61.	49
Ilustración 45 Olana vibráfono solo, compases 80-111.	49

Ilustración 46 Olana vibráfono solo, compases 146-161.	50
Ilustración 47 Raga No. 2, introducción.	51
Ilustración 48 Raga No. 2, sección A.	52
Ilustración 49 Raga No. 2, sección B.	53
Ilustración 50 Raga No. 2, sección B.1.	53
Ilustración 51 Raga No. 2, sección C.	54
Ilustración 52 Raga No. 2, sección D.	54
Ilustración 53 Raga No. 2, sección E.	55
Ilustración 54 Raga No. 2, sección F.	56
Ilustración 55 Raga No. 2, sección G.	57
Ilustración 56 Raga No. 2, sección H.	58
Ilustración 57 Raga No. 2, sección I.	59
Ilustración 58 Raga No. 2, sección J.	59
Ilustración 59 Variantes L.B., indicación de baqueta y digitación.	65
Ilustración 60 Variantes L.B., digitación.	65
Ilustración 61 Variantes L.B., set percusión.	65
Ilustración 62 Baquetas de timpani utilizadas para la ejecución de la obra (Raga No.2). ...	67
Ilustración 63 Raga No. 2, digitación.	67
Ilustración 64 Raga No. 2, digitación.	67
Ilustración 65 Banda de Música B.C.B.R.P. 2015.	70
Ilustración 66 Banda de Música B.C.B.R.P. 2019.	71
Ilustración 67 Juan Quintero percusionista de la Banda de Música B.C.B.R.P.	71
Ilustración 69 Sección de percusión Orquesta de música latina B.C.B.R.P.	72
Ilustración 68 Murga B.C.B.R.P.	72

Índice de Tablas

Tabla 1 Cuadro indicativo de diferentes sílabas del tambor elaborado por Juan Quintero. .	15
Tabla 2 Cuadro indicativo de diferentes sílabas del tambor elaborado por Juan Quintero.	16
Tabla 3 Distribución de los instrumentos en el pentagrama según el compositor.	36

Introducción

La percusión, como forma de arte y vehículo de expresión musical, ocupa un lugar destacado en el panorama cultural de las bellas artes en Panamá.

Desde tiempos ancestrales, los instrumentos de percusión han sido pilares fundamentales en la creación de identidades sonoras en diversas culturas y en el desarrollo de la música como arte.

En este trabajo, nos sumergimos en el análisis de obras compuestas para percusión solista, ensamble y múltiple percusión, explorando sus complejas estructuras, técnicas y significados.

Además, ofrecemos aportes y recomendaciones derivadas de una exhaustiva investigación, con el propósito de enriquecer la literatura percusiva en Panamá, así como mejorar su interpretación y comprensión a las futuras generaciones.

Nos adentramos también en la historia, evolución y contribuciones al patrimonio cultural y musical del país de la Sección de Percusión de la Banda de Música del Benemérito Cuerpo de Bomberos de la República de Panamá.

Este análisis nos permite reflexionar sobre el papel de la percusión en contextos no convencionales y su capacidad para unir comunidades a través del arte.

En resumen, esta tesina explora el vasto y diverso mundo de la percusión como expresión artística en Panamá. A través de un riguroso análisis, una reflexión crítica y la exploración de nuevas perspectivas, buscamos honrar la rica tradición percusiva y abrir nuevas puertas hacia la creatividad y la innovación en el ámbito de las bellas artes en nuestro país.

1. Biografías de compositores

1.1.Nobojsa J. Zivkovic



Ilustración 1 Nebojsa J. Zivkovic.

Nebojsa J. Zivkovic, nacido el 5 de julio de 1962 en Sremska Mitrovica, Serbia, es un destacado percusionista y compositor con un importante legado en el repertorio de la percusión. Completó sus estudios de interpretación, composición y enseñanza musical en la Universidad de Mannheim y Stuttgart, Alemania, donde ha residido desde 1980.

Su excepcional habilidad como músico, intérprete y compositor lo ha posicionado como una figura influyente en las últimas tres décadas. Zivkovic presenta un estilo innovador en sus composiciones, permitiendo al percusionista expresar de manera única la esencia de cada obra. Sus piezas, además de destacarse por su exigencia musical, también impactan por la forma en que pueden ser interpretadas. Se percibe en ellas una nueva perspectiva en la marimba y en los ensambles de percusión.

Ha compuesto obras para orquestas sinfónicas de renombre mundial, como la Orquesta Sinfónica Nacional de Washington y la Orquesta de Conciertos de la BBC, entre otras. Su

catálogo incluye obras para percusión como instrumento solista, dúos y tríos, así como composiciones para multi-percusión y orquesta, lo que lo distingue como uno de los pocos compositores en dedicar sus obras a estas configuraciones.

Entre sus composiciones más emblemáticas se encuentran el *Concierto No.1 para Marimba y Orquesta* (1984), *Born to Beat Wildd* (2001) para trompeta en do y bombo y *Cadenza* (1986) para 5 timbales.

Grados Chavarría (2024) destaca que Zivkovic fusiona diversos estilos en su trabajo, desde el romántico hasta la vanguardia del siglo XX, manteniendo siempre la honestidad en sus composiciones. Sus obras, como *Serbian Dance*, *To the God of Rhythm* y *Trio Per Uno*, reflejan esta sinceridad y transmiten una poesía musical única. (pág 12)

En su catálogo musical, se encuentran obras de alto nivel artístico y técnico, mostrando su compromiso con el desarrollo y la exploración en el campo de la percusión. Obras como *Trio Per Uno* (1996) y *To The Gods of Rhythm* (1994) destacan por su profundidad emocional y su innovación en la combinación de instrumentos y estilos musicales.

El aporte de Nebojsa J. Zivkovic al mundo de la percusión es de gran importancia, no sólo por su técnica y virtuosismo, sino también por su capacidad para transmitir una mística única a través de sus composiciones. Su obra continuará siendo objeto de estudio y admiración en el ámbito de la interpretación y la creación musical.

1.2. Pat Jacobs



Ilustración 2 Pat Jacobs.

Pat Jacobs es un talentoso percusionista y compositor con una profunda pasión por la enseñanza musical y la diversidad de géneros musicales. Durante varios años, Jacobs ha enseñado música en distintos niveles académicos, desde la educación escolar hasta la universitaria. Posee una licenciatura en Interpretación de Percusión de la Universidad Estatal de Missouri en Springfield, donde desarrolló sus habilidades bajo la tutela del Croossmen Drum Corps y luego como instructor de grupos de percusión como el Gateway Indoor.

Con el paso del tiempo, Jacobs ha ampliado su campo de acción al ofrecer sus servicios como maestro y compositor independiente. Ha compuesto música para anuncios publicitarios, películas y videojuegos, así como composiciones personalizadas para grupos musicales.

Su fascinación por la exploración musical lo ha llevado a experimentar con la combinación de sonidos digitales con instrumentos convencionales, especialmente los de percusión. En 2013, decidió participar en el prestigioso concurso de composición de la Percussive Arts Society, presentando su obra *Alter ego* una pieza para redoblante y paisaje sonoro, la cual obtuvo el primer lugar en la competencia.

Esta composición ha consolidado a Jacobs como una figura prominente en el ámbito de la percusión a nivel mundial

1.3.Kyle Gann

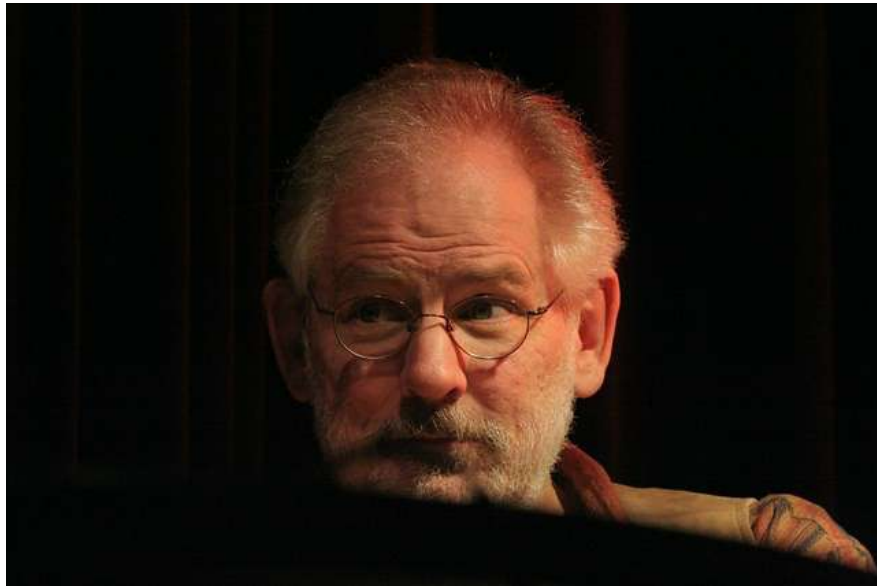


Ilustración 3 Kyle Gann.

Kyle Gann nació el 21 de noviembre de 1955, compositor, crítico musical y educador estadounidense. Se ha destacado por su trabajo en la música minimalista y su enfoque innovador en la teoría musical.

Comenzó sus estudios musicales en la Universidad Oberlin y luego obtuvo su doctorado en composición en la Universidad de Northwestern.

A lo largo de su carrera, Gann ha sido un defensor activo de la música contemporánea, especialmente la música minimalista y postminimalista. Ha trabajado como crítico musical para el Village Voice y ha escrito varios libros, incluyendo *The Music of Conlon Nancarrow* y *American Music in the Twentieth Century*.

La carrera musical de Kyle Gann ha estado marcada por su contribución a la escena musical contemporánea. Además de su trabajo como compositor, ha enseñado en la Universidad de Columbia y su estilo ha influido a generaciones de músicos.

Gann posee un extenso repertorio de composiciones musicales, entre las cuales podemos mencionar: *Star Dance* (2015-16), *Composición para cuatro guitarras eléctricas* (2008), *Bocetos inverosímiles para piano a cuatro manos* (2006), *Escenario para voz femenina y archivo sonoro/orquesta* (2003-4) y *Olana para vibráfono solo* (2007) de la cual hablaremos en los siguientes capítulos de este trabajo.

Una de las características principales de la composición de Gann es poner en movimiento un proceso rítmico y utilizar la armonía, para flexionar la forma y centrar la atención al oyente.

La música micro tonal de Gann tiene similitud a la técnica de flujo de tonalidad de Harry Partch.

Es por eso por lo que en el 2000 Gann decide estudiar armonía de Jazz con Jhon Esposito y comenzó a utilizar la armonía del bebop como base fundamental para sus composiciones de música micro tonal e incluso en composiciones que tienen estructura de jazz y just intonation.

Además de sus composiciones, Kyle Gann ha desempeñado un papel fundamental en la promoción y difusión de la música contemporánea. Su enfoque teórico y crítico ha enriquecido la comprensión y apreciación de la música del siglo XX y XXI.

1.4. Carlos Camacho



Ilustración 4 Carlos Camacho.

Carlos Camacho es un reconocido músico percusionista y compositor panameño, con una extensa trayectoria artística a nivel nacional e internacional. Sus primeros acercamientos a la música, especialmente a la percusión, se dieron desde temprana edad durante su etapa escolar. Impulsado por su interés en profesionalizarse y convertir la música en su estilo de vida, decidió iniciar sus estudios de percusión en el Instituto Nacional de Música de Panamá, bajo la dirección del profesor Osvaldo Sempris.

Esta experiencia académica formal lo preparó para postularse y ser aceptado en la Licenciatura en Percusión en Sam Houston State University, donde tuvo la oportunidad de formarse bajo la tutela de destacados músicos en el campo de la percusión. Durante su

estadía en SHSU, Camacho también se dedicó al estudio de la composición musical con Brian Herrington.

A lo largo de su periodo como estudiante, se destacó por ser un excelente ejecutante y se le presenta la oportunidad de realizar una Maestría en Percusión en Carnegie Mellon University, y un doctorado en Artes Musicales del Cincinnati College-Conservatory of Music, especializándose en Percusión y una subespecialización en Composición.

Ha sido gestor musical del estilo vanguardista para percusión, lo que lo ha llevado a estrenar composiciones para instrumentos de percusión y acompañamiento o solista, algunas dedicadas o por encargos de su persona.

Ha participado también de diferentes grabaciones, bajo el sello de Century y Ablaze records y parte del Disco Salswing del maestro Rubén Blades y Roberto delgado, ganador de dos Grammys Latinos y un Grammy americano. También se le puede escuchar en el disco *All In*, de Louisville Orchestra.

Se ha presentado en escenarios como: New World Center en Miami, New Hazlett Theater y estreno en el Teatro Balboa de Panamá el *Concierto para Percusión y Orquesta* de Federico García-De Castro. Percusionistas de la Orquesta de las Américas en giras por Centro América y Corea del Sur.

Es fundador de la agrupación 3® Three by Radio, con los cuales estrenó y realizó numerosas giras y conciertos didácticos en Panamá y otros países.

Como compositor, ha realizado diferentes obras para instrumentos de percusión solistas y con acompañamiento, así como para diferentes agrupaciones musicales, con los cuales ha ganado diferentes premios entre los cuales puede mencionar:

- Premio a la composición Fisher Tull (USA)

- Concurso de composición Roque Cordero en sus ediciones (2018 y 2019), con sus obras *Pulsos*, para clarinete solo y *A Conjuración [to Electra]*, para coro y tres percussionistas.

Ejerció labor docente en Ohio Wesleyan University y en la sección preparatoria del Cincinnati College-Conservatory of Music en los Estados Unidos. Actualmente Camacho, es Profesor Catedrático de percusión en la Universidad de Panamá, donde también ha ejercido los cargos de director del Departamento de Música, director de la Escuela de Música, director de la Escuela de Instrumentos Musicales y Canto. Es también el presidente del capítulo de Panamá del Percussive Arts Society y forma parte del grupo de investigadores del Tambor tradicional de Azuero en su contexto histórico y sociocultural gracias a una beca de la secretaría nacional de Ciencia de Tecnología e Innovación de Panamá (SENACYT).

1.5.Leo Brouwer



Ilustración 5 Juan Leovigildo Brouwer Mezquida.

Juan Leovigildo Brouwer Mezquida, reconocido músico, compositor y director de orquesta, nace el 1 de marzo de 1939, en la histórica Habana, Cuba. En la actualidad es considerado uno de los compositores más importantes y sobre todo influyentes de América Latina, así como también es un referente de la música clásica contemporánea. A temprana edad, Brouwer mostró un gran interés por la música y es entonces que con tan sólo 13 años comienza a estudiar su primer instrumento, la guitarra.

Como sabrá, el hermano de mi abuela, mi tío abuelo, era un famoso compositor, Ernesto Lecuona, el autor de la *Suite de Andalucía*, la famosa canción *Malagueña*... pero yo no entré en ese mundo. Para un niño de cinco años el piano habría podido ser fascinante. Y, sin embargo, **lo que me seducía era pegar la oreja a la cámara para sentir esa música que para los demás era ruido**. Era un poco el antecesor de la electrónica, eso es lo que me gustaba.

(Sevilla World, s. f.)

Su talento, acompañado de la constancia y la disciplina le permitieron destacarse rápidamente dentro de su país natal y a los 17 años había sido galardonado con los primeros lugares en competencias de guitarra. Mas adelante, en el año 1959, Brouwer siguió mostrando mucho interés en ampliar sus conocimientos musicales, en especial en la guitarra clásica. Es entonces donde viaja a los Estados Unidos para estudiar en el prestigioso Instituto de Música Curtis en Filadelfia, donde también estudio por algunos años estudió composición con grandes maestros como Vincent Persichetti.

A lo largo de su trayectoria musical, Brouwer ha aportado al catálogo musical alrededor de 300 obras musicales, principalmente al repertorio de guitarra solista y ensamble de guitarras. Pero también encontramos dentro de su gran lista de composiciones, obras para música de cámara, orquestas sinfónicas y solistas y música para cine.

A pesar de que es mayormente conocido por sus obras de guitarra y de orquesta, ha contribuido con importantes obras de percusión. Entre ellas resaltan *Variantes* para un percusionista, *Conmutaciones para un pianista y dos percusionistas* y *Exaedros II* para solista de percusión y dos grupos orquestales. Según Camacho (2018), estas obras son de gran importancia porque fueron escritas en una época donde existían pocas obras para percusión.

Es importante mencionar que sus obras se caracterizan por su forma tan original de fusionar los elementos de la música clásica, con influencias folclóricas y contemporáneas. Brouwer se destacó por realizar un excelente trabajo como director de orquesta, teniendo la oportunidad no solamente de dirigir grandes agrupaciones en su país, sino también a nivel internacional. Lo cual le permitió estrenar muchas de las obras que el compuso, como obras de otros compositores.

1.6. William Cahn



Ilustración 6 William Cahn.

Nacido en Filadelfia en 1946, es un músico percusionista y compositor de renombre. Su legado musical abarca una destacada trayectoria como ejecutante, compositor y profesor, siendo este último papel fundamental en su influencia en el mundo musical.

Durante casi tres décadas, Cahn sirvió como percusionista principal de la prestigiosa Orquesta Filarmónica de Rochester, desde 1968 hasta 1995, dejando una huella imborrable en el repertorio y la ejecución de la percusión sinfónica. Su versatilidad como percusionista se complementó con su pasión por la enseñanza, donde guió a innumerables estudiantes hacia un profundo entendimiento y aprecio por la percusión.

Más allá de su ejecución y enseñanza, Cahn fue un prolífico autor, contribuyendo significativamente a la literatura musical y percusiva. Su obra más destacada, *Creación de*

Música Creativa, publicada por Routledge Books en 2005, recibió elogios y reconocimientos por su enfoque innovador y perspicaz.

Los logros de Cahn se extendieron más allá del ámbito académico y de la interpretación, pues su creatividad y visión lo llevaron a fundar el influyente grupo de percusión NEXUS en Toronto. NEXUS no sólo exploró nuevas fronteras en la música de percusión, sino que también se convirtió en un embajador de la música contemporánea y la improvisación en todo el mundo.

Las composiciones de Cahn para percusión múltiple y otros instrumentos, como la marimba y los timbales, revelan su profundo compromiso con la innovación y la experimentación sonora. Obras como *Estude for Tape Recorder and Percussion* y *In Ancient Temple Garden* destacan por su originalidad y su capacidad para desafiar los límites convencionales de la música percusiva.

Citando a Cahn en una entrevista, expresó: "Originalmente, el grupo estaba motivado por el deseo común de explorar la creación musical a través de la improvisación en nuestra colección de instrumentos de percusión en el mundo". A lo largo de su carrera, Cahn recibió numerosos premios y reconocimientos, incluidos varios premios Grammy por su destacada contribución a la música. Su legado perdura en las generaciones de músicos que han sido inspirados por su pasión, creatividad y dedicación a la exploración musical.

2. Análisis de repertorio

2.1. *To The Gods of Rhythm, Al Dios del Ritmo.*

Nebojsa, en todas sus composiciones, busca poder crear una conexión entre el ejecutante y el público que lo escucha. En repetidas ocasiones menciona la importancia de poder sentir la música de forma espiritual y que ésta logre crear una química y magia, para que lo que él escribió cobre sentido. Es por lo que sus obras nunca van a sonar igual: siempre habrá versiones diferentes dependiendo de la interpretación del ejecutante.

Para Zivkovic, hacer una obra en honor al *Dios del Ritmo*, es rendir un homenaje o un agradecimiento (al ritmo) por todo lo que aporta a la composición musical, recordando que es uno de los elementos fundamentales de la música, acompañado de la melodía y la armonía.

Esta es una obra compuesta para djembe y voz donde mezcla muy bien la técnica percusiva y la técnica coral. El manejo de la voz y las indicaciones son muy claras, aunque si bien es cierto, se necesita un dominio avanzado de ambas para una correcta ejecución de esta pieza.

Indicaciones de los golpes utilizados en el Djembe:

1	Grave del tambor.
2	Agudo del tambor.
3	Voz baja alta.
4	Golpear con los dedos el borde más cercano, y la otra mano se mantiene sobre el parche.
5	Golpes suaves con los dedos de la mano que está sobre el parche.
6	Grave abierto
7	Graves y agudos cerrados
8	Slap, o como se le conoce popularmente: Golpe Quema'o
9	Golpes Fantasma

Tabla 1 Cuadro indicativo de diferentes sílabas del tambor elaborado por Juan Quintero.

Al tener un solo tambor (o parche) para ejecutar, el compositor indica los diferentes sonidos, por lo cual es de suma importancia el conocimiento técnico de cómo hacerlos de manera correcta y clara.

Para la voz, el compositor decidió utilizar palabras divididas en sílabas, en su mayoría similares, para la primera parte – posteriormente, un momento lírico con otra entonación y manera de desarrollarse.

A continuación, se encuentra un pequeño cuadro con las palabras más utilizadas y su división en sílabas. Es importante destacar que su subdivisión y la forma en que se interpretan, deben asemejarse a los sonidos que se escucharán del tambor.

Takarla	Ta- Kar- La
Dum	Dum
Ha!	Ha!
Ya!	Ya!
Tika	Ti- Ka
Dumga	Dum – ga
Taas!	Taas!
Chaka	Cha- ka

Tabla 2 Cuadro indicativo de diferentes sílabas del tambor elaborado por Juan Quintero.

Es indispensable pronunciar las palabras con un acento de exclamación, de la misma forma como si se estuviesen pronunciando en la lectura con la puntuación previamente mencionada. Las pausas y comas de respiración se ubican de manera estratégica para que la obra, al requerir movimiento físico del ejecutante, nunca pierda la intensidad.

La composición no tiene secciones específicas marcadas, sin embargo, su estructura permite seccionarla para analizar de una manera más clara cada una de las intenciones que el compositor quiere transmitir.

La primera sección de la obra presenta con un inicio fuerte y energético, que, a pesar de no contar con una métrica o cifra de compás, nos indica el tiempo en el cual se debe interpretar toda la obra. Es importante recalcar la interpretación de los signos de exclamación plasmados en la partitura. También los Glissando ascendentes y descendentes con la voz, haciéndolo más técnico el manejo vocal.

Nebojša Jovan Živković
Небојша Јован Живковић
(1994)

Molto presto! (♩=220)

*1 Hi i i i Ya! Ha! Hei Ya! 2^a (ff)
 mf < ff
 Ta - kar - la ta - kar - la ta - kar - la dum
 ta - kar - la ta - ka dum dum ta - kar - la dum tak tak tak tak dum - kar - la ti - ka
 dum - kar - la ti - ka mf f
 dum - kar - la ti - ka dum - ga cha!!
 Hi i i Ya! Ha! Taaa!
 gliss.

Ilustración 7 To The Gods of Rhythm, compases 1-9.

En la siguiente sección, el compositor crea un efecto de “pregunta y respuesta” entre el tambor y la voz.

Es obligatorio que el tono de voz se ajuste a las alturas indicadas al inicio de la obra para que se pueda apreciar el efecto deseado. Tanto la voz, como el tambor funcionan como solista en esta sección.

dum-kar- la - ki - ta - ki - ta dum-kar- la - ki - ta - ki - ta dum-kar- la ti - ga *mf* cha cha cha
ff taal ga dum *ff* ta - kar - la ta - kar - la ta - kar - la ta - kar - la ta - ka dum
ff ta - kar - la ta - ka dum dum ta - kar - la dum *2 dum! ka! ka! ta - kar - la ta - kar - la
[VOICE SOLO]
dum! ka! ka! ta - kar - la ta - kar - la dum dum ta - kar - la ta - ka dum ta - ka - ta
[VOICE]
dum dum ta - kar - la ta - ka dum ta - ka - ta ta - kar - la ta - kar - la ta - ka dum ga cha!
mf da - ga da - ga da - ga da - ga dum da - ga da - ga dumkar - la ta! dum dum da - ga!
mf cha gun - ka cha! *mf* ta - ka - ta ta - ka - ta ta - ka - ta ta - ka - ta cha gun - ka cha
[VOICE]

Ilustración 8 To The Gods of Rhythm, compases 10-30.

Lo expuesto en la sección anterior, sirve como transición hacia la siguiente parte, ya que detalla y solicita cuidadosamente un cambio en la técnica vocal al requerir cantar una octava por encima de la nota dada y de manera nasal, al mismo tiempo que introduce de nuevo un Glissando descendente, esta vez desde un matiz Fortísimo (ff) hasta Pianísimo (pp).

Ilustración 9 To The Gods of Rhythm, compases 41-46.

En la sección siguiente, se crea un efecto por imitación. Esto significa que el tambor mantiene un ostinato (un motivo rítmico que se repite a lo largo de una composición musical) mientras que la voz ejecuta células rítmicas, el ejecutante repetirá con el tambor. Es crucial mencionar que las células rítmicas cantadas deben coincidir con los sonidos y las palabras escritas, y lo ejecutado con el tambor debe sonar de manera consistente en todo momento.

Esta sección es muy libre y no tiene una cantidad específica de compases o tiempo estimado entre cada célula rítmica. Queda a criterio y libre interpretación de quien esté ejecutando la obra.

ta - kar - la ta - ka ta - ka (ff) Hi i i i YA! gu - ha! *3 VOLTA SEMPRE ca 4"

① dum ka ka (ff) (mp) ostinato (mp) ② dum ka ka dum du - gu cha! sub. mp poco piu vivo (J=228)

③ dum cha-ka cha-ka (ff) (mp) ostinato (mp) ④ cha! cha! du (m) ka ta - kar - la dum (mp) ostinato

⑤ dum-kar la - ki ta - ki - ta dum-kar la - ki ta - ki - ta du - gu cha! (ff) ostinato (mp)

⑥ ta - ka - ta cha! ta - ka - ta cha! ti - gun - ka cha! ta - ba - da - ba - ba - da ta - ka!! (mp) (mf) (ff) ostinato (mp)

⑦ dum ka ka ta - kar - la du - gu cha! O (ff) mp poco a poco crescendo f

dum ka ka dum ka ka dum du - gu cha! dum cha-ka cha-ka

Ilustración 10 To The Gods of Rhythm, compases 50 en adelante.

Para esta parte, se presentan elementos que no habían sido introducidos previamente: la voz ahora asume el rol de proporcionar un acompañamiento melódico al sonido del tambor, es aquí donde se entonan las palabras escritas en las notas específicas - dado que, aunque la obra no posee métrica desde el inicio, sí conserva una clave, en este caso la clave de Sol.

Durante esta parte, además, se introduce una medida de compás, alternando entre compases compuestos y binarios. Esto se hace para dotar de un movimiento rítmico estable a este acompañamiento. Encontramos intervalos con palabras o letras, en contraste con lo habitual que son notas musicales. La: Do - A: Sol - A: Fa.

The musical score is divided into two systems. The first system shows the Voice part with the lyrics 'dum ka ka ta - kar - la du - gu cha!!' and a series of 'la' notes. The Drum part features a complex rhythmic pattern. The second system shows the Voice part with the lyrics 'la la la la la la la' and the Drum part with a complex rhythmic pattern. The score includes dynamic markings like 'mf' and 'mf', and repeat signs. The time signature changes from 7/8 to 3/4. The score is enclosed in a red frame.

Ilustración 11 To The Gods of Rhythm, compases 76-84.

En esta sección, el compositor plasma un cántico, que se asemeja a los cantos gregorianos utilizados para rendir culto a Dios. Durante este segmento, no se expone una métrica de compás, ni figuras musicales exactas. Sin embargo, el compositor indica notas, pausas para tomar aliento, ligaduras y señales de repetición, al mismo tiempo que brinda al ejecutante la oportunidad de improvisar en el tambor mientras canta.

En los dos primeros sistemas de esta obra, en todas las notas escritas, no se encuentra ninguna alteración todas son naturales. A diferencia del tercer sistema de esta sección, en donde aparecen notas con bemoles, lo que hará que se escuchen movimientos de medios tonos descendentes, muy representativos de los cantos que rinden culto a Dios en muchas culturas en todas partes del mundo.

Drum
mp
"CHANT" molto legato e piu forte

A _ A _ simile sempre
Drum sempre improvisazione

A _ A _ I - A _ I - A _
Drum improvis.

f E _ E _ E _ A _
Drum improvis. (mp)

v. A _ E A _ I _ A I _ A _
Drum improvis.

Al niente

mf

Ilustración 12 To The Gods of Rhythm, compases 85 en adelante.

El final, al igual que el inicio, es un momento enérgico y de mucha fuerza e interpretación del tambor, donde el ejecutante da muestra de su manejo técnico y virtuosismo en la ejecución de los instrumentos de percusión y finaliza con el mismo motivo de voz y tambor con que comenzó.

Drum improvis.

mf

3X e sempre piu forte

poco a poco crescendo e molto

accelerando

fff furioso!!

Hi i i Ya! Ha!!

Hi i i Ya! Ha!!

sfz

Ilustración 13 To The Gods of Rhythm, sección final.

2.2. *Alter ego*

El *alter ego* de una persona es la versión contraria a lo que normalmente se muestra.

"Según el Oxford English Dictionary, el alter ego se define como 'la personalidad secundaria o alternativa de una persona; el modo diferente de ser o sentir de una persona, distinto de su yo normal u original' (Oxford English Dictionary, s.f.)."

Para esta obra el compositor ha decidido crear un “alter ego” de un percusionista que ejecuta el tambor redoblante, y la ha querido plasmar incorporando una pista de audio en su composición. Es un método que facilita poder ejecutar obras, y agregarles un gran ambiente sonoro, gracias a la tecnología y a los procesos digitales que existen hoy día.

El paisaje sonoro de audio de esta obra fue grabado por el compositor utilizando un redoblante, y alterando, en algunas partes de la obra el sonido de este, aplicando efectos como: distorsión, eco, paneo por salidas de parlante derecho e izquierdo, entre otros efectos sonoros.

Es una obra que dura 8 minutos con 17 segundos. Un verdadero viaje, donde se puede percibir una lucha entre dos personalidades: una tratando de imponerse sobre la otra, donde finalmente se escucha calma y tranquilidad.

La obra en su mayoría está escrita en compases con denominador Cuaternario (**7/4, 4/4, 3/4, 2/4**) y en algunos compases encontramos compases compuestos de **3/8**. Cuenta con 13 partes o secciones ubicadas por letras de la A – M. Todas las partes con una notación diferente que hace entrar al oyente a un mundo sonoro distinto.

Como introducción, la obra expone por alrededor de 0:40 segundos el sonido rítmico un redoblante que se escucha a lo lejos. Creando así una sensación de que algo se está

acercando. Conforme pasan los segundos, se va escuchando más clara la célula rítmica que da inicio entonces a la obra.

Alter Ego
for solo snare drum and soundscape

Pat Jacobs

Total Duration: 8:17

The score shows a recording section starting with 'approx. 14 seconds of ambient soundscape'. This is followed by a musical notation for a snare drum (S.D.) with a tempo of 122. The notation includes various rhythmic patterns and dynamic markings such as *ppp* and *mf*. The score is flanked by two red vertical bars.

Ilustración 14 *Alter Ego*, introducción, compases 1-8.

En la sección A de la obra (y casi en todo el desarrollo), los efectos de sonido y la ejecución del redoblante en vivo nunca suenan de manera simultánea; siempre se complementa entre sí. Es decir, no encontraremos silencios dentro de la pieza en las primeras secciones.

The score is divided into four systems, each with two staves: 'Rat.' (Ratón) and 'S.D.' (Snare Drum). The first system is marked 'A (B4)' and 'mp'. The notation shows complex rhythmic patterns for both instruments, with various dynamic markings and articulation. The score is flanked by two red vertical bars.

Ilustración 15 *Alter Ego*, compases 9-20.

Como se puede observar, el ejecutante va agregando golpes al redoblante, de tal forma que la melodía tiene una transición de la pista al redoblante. Es en los últimos compases de la sección A, donde el redoblante entonces tiene la melodía del inicio. Es importante destacar que todo esto ocurre de manera ininterrumpida.

En la sección B, se exponen los primeros cambios de métrica de compás seguidos, donde la parte principal sigue siendo del redoblante, con algunas indicaciones de matiz que se complementa con la pista de audio.

Esta sección está ubicada en el minuto 1:36 de la obra.

Ilustración 16 *Alter Ego*, compases 25-33.

En la sección C, nos encontraremos con un cambio de tiempo. Volveremos a escuchar por aproximadamente 15 segundos el sonido distorsionado del redoblante en la pista de audio

En la sección D, (aprox. en el minuto 2:17), el compositor busca crear el efecto de un eco, que se ejecuta con el redoblante, es decir, la pista de audio tiene en “delay” el sonido principal del tambor. Esta parte es muy delicada, porque se debe ejecutar en el tiempo exacto para que todo encaje de forma correcta.

Ilustración 17 *Alter Ego*, compases 34-43.

Alter Ego - Pat Jacobs

Ilustración 18 Alter Ego, compases 52-67.

Las secciones E y F se mantienen con la misma idea y el redoblante toma la parte principal de la obra.

Alter Ego - Pat Jacobs

Ilustración 19 Alter Ego, compases 68-110.

Alter Ego - Pat Jacobs

Ilustración 20 Alter Ego, compases 68-110.

La sección G de la obra (alrededor del minuto 3:33) representa de manera muy clara la primera batalla entre las dos personalidades. Comienza con una secuencia de preguntas y respuestas entre la pista de audio y el ejecutante, utilizando las mismas figuras rítmicas ubicadas en tempos diferentes, lo cual también refleja la idea inicial de no tener momentos de silencio dentro de la obra.

En los últimos compases, se puede escuchar cómo el sonido de distorsión de la pista se intensifica al igual que el del ejecutante, hasta llegar a un calderón de silencio y finalmente, a una calma total.

En la sección H (alrededor del minuto 4:10), escucharemos únicamente un sonido ambiental similar al de una interferencia. Durante este intervalo (de aproximadamente 15 segundos), el ejecutante deberá cambiar el redoblante, ya que se utilizará el resonador.

Rec. (4:10)

approximately 15 seconds of ambient soundscape

pick up snare or place it upside-down for access to the bottom metal snare wires

♩ = 65

Rec. (4:32)

f scrape snare wires long-ways w/ guitar pick

Ilustración 21 *Alter Ego*, compases 139-144.

Para la sección I de la obra, al solamente tocar el resonador del tambor, la pista tendrá también sonidos distorsionados del mismo. En esta sección, únicamente se usarán brochas para instrumentos de percusión, preferiblemente de metal.

Ilustración 22 Alter Ego, compases 145-150.

En la sección J, se retoma la idea presentada anteriormente en la sección D, un efecto de eco.

Ilustración 23 Alter Ego, compases 151-166.

En la sección K, se emplean tanto el parche del tambor y el resonador como los aros, bordes y cuerpo del tambor. Asimismo, se pueden incluir los sonidos del stand del redoblante según se muestra en la ilustración 24.

The musical score for Section K (measures 167-179) of Alter Ego is presented for Snare Drum (S.D.) and Resonator (Res.). The score includes various rhythmic patterns, such as triplets and sixteenth notes, with dynamic markings like *pp*, *mf*, *p*, and *<fp*. A red vertical line marks the beginning of section K at measure 167. A red bracket on the right side of the score indicates the end of the section at measure 179.

Ilustración 24 Alter Ego, compases 167-179.

En la sección L, se aprecia de forma muy clara una confrontación entre ambas personalidades: un sonido completamente manipulado por efectos sonoros digitales y el redoblante intentando crear figuras rítmicas sobre esa base sonora.

The musical score for Section L (measures 180-206) of Alter Ego is presented for Snare Drum (S.D.) and Resonator (Res.). The score includes complex rhythmic patterns, such as triplets and sixteenth notes, with dynamic markings like *mf*, *f*, and *ff*. A red vertical line marks the beginning of section L at measure 180. A red bracket on the right side of the score indicates the end of the section at measure 206.

Ilustración 25 Alter Ego, compases 180-206.

En la sección M, (minuto 6:54 aproximadamente), se encuentra el final de la obra, donde el redoblante retoma la célula rítmica inicial.

Mientras la pista se va incorporando de manera sutil, asume gradualmente el papel principal hasta finalizar. Podría decirse que esto representa un contraste con el inicio.

Alter Ego - Pat Jacobs

Measures 207-215. The score shows a string quartet (S, S.D., S.D., S.D.) and a double bass (B). A red bracket on the left side of the first system indicates the beginning of the section. The score includes dynamics like *mp*, *mf*, and a 'M' marking at measure 207.

Ilustración 26 Alter Ego, compases 207-215.

Measures 216-223. The score shows a string quartet (S.D., S.D., S.D., S.D.) and a double bass (B). A red bracket on the right side of the second system indicates the end of the section. The score includes dynamics like *dim.* and a 'FINE' marking at measure 223.

Ilustración 27 Alter Ego, compases 216-223.

2.3 Pitying The Farmers For Flute and Percussion

Pitying the Farmers es un dúo compuesto para percusión y flauta transversal. En esta obra, destacamos el alto nivel de ejecución del flautista, quien lleva la melodía principal. La pieza está inspirada en un poema del mismo nombre del libro "Falling Flowers" de Patricia Hu Pin Chin, que tradujo el poema tradicional chino al inglés y al francés.

El poema de Li Shen (772-846), que podría traducirse como "Lamento Campesino", aborda el sufrimiento de los agricultores durante tiempos de sequía. Por esta razón, el compositor emplea un simbolismo musical a través de instrumentos y elementos como el arroz.

La flauta ejecuta un registro estándar del instrumento. En ocasiones, escucharemos una melodía que parece perderse en la distancia, mientras en otras encontraremos frases y subdivisiones un tanto agresivas y poco comunes para este instrumento.

El percusionista cuenta con una variedad de instrumentos y accesorios que aportan interés y singularidad a la interpretación.

Camacho decide fusionar diferentes texturas en su obra, creando así distintos momentos e intenciones. Por ejemplo, se incluye un bombo con parche natural para las secciones de percusión, un bloque de madera pequeño para las partes de madera, un cuenco tibetano mediano de metal, algunas vasijas pequeñas de cristal y arroz en el set.

Percussion setup

Singing Bowl
Wood Block
rice
Bass Drum

Comissioned by the Wyne Home Arts Center in Huntsville Texas

"Pitying the Farmers"

for flute and percussion

Carlos Camacho
(1989-)

Musical score for "Pitying the Farmers" by Carlos Camacho, measures 1-7. The score is for Flute and Percussion. The Flute part starts with a melodic line in 2/4 time, marked "Misterioso" and "♩ = ca 57". The Percussion part features a singing bowl and wood block. Dynamics include pp, f, mp, p, mf, and rit. The score ends with a double bar line and a repeat sign.

Ilustración 28 Pitying The Farmers, compases 1-7.

La inclusión del arroz en la obra pretende transportarnos a un entorno agrícola donde se cultiva este grano. El lamento retrata a hombres y mujeres que dedican sus vidas a la siembra y cosecha, experimentando diversas emociones en su arduo trabajo diario.

La obra en sus primeros compases presenta la flauta con un canto muy melódico y aunque tiene subdivisiones, que dan la sensación de una ejecución staccato, se vuelve muy lírico y melódico.

El acompañamiento de la percusión en estos primeros compases es tenue, mientras el sonido prolongado del cuenco tibetano crea una atmósfera sonora en la que la flauta termina de construir un paisaje místico.

Musical score for "Pitying the Farmers" by Carlos Camacho, measure 6. The score is for Flute and Percussion. The Flute part features a melodic line with a "rit." marking. The Percussion part features a wood block. Dynamics include mf, mp, and p. The score is enclosed in a red box.

Ilustración 29 Pitying The Farmers, compás 6.

En los primeros compases, nos encontraremos con un aspecto técnico que el ejecutante de la flauta debe conocer y dominar: llegar a una nota y, con el aire, producir un efecto de descenso, que difiere del glissando, pero con una intensidad similar.

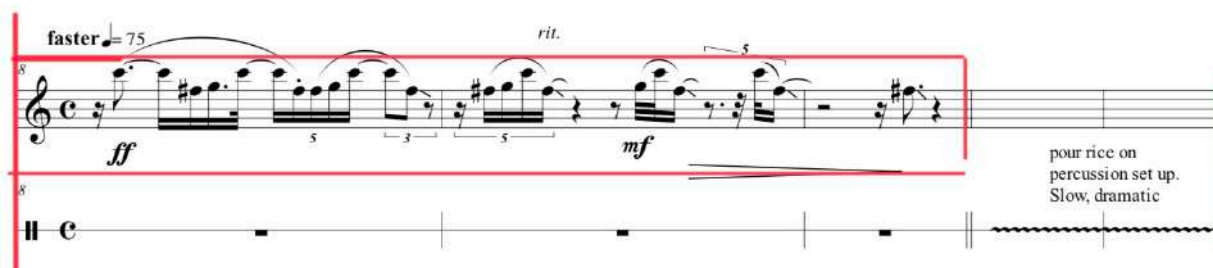


Ilustración 30 *Pitying The Farmers*, compases 8-12.

En la siguiente sección, nos encontramos con un brusco cambio de tiempo y otro tipo de subdivisión, aplicando el mismo efecto al final de las frases de ese compás. Para la percusión, esta sección es sin duda una de las partes más expresivas de la obra y requiere un concepto de interpretación musical muy definido.

El percusionista deberá verter los granos de arroz de manera dramática y suave dentro de las vasijas de cerámica y dentro del cuenco, simbolizando el sufrimiento de los campesinos en tiempos de sequía. Al no marcar compases específicos, puede hacerlo a su discreción, siempre y cuando respete la proporción de tiempo establecida anteriormente.

13 Adagio $\text{♩} = 40$ Cantabile $\text{♩} = 57$

Fl. p

Perc. p mf dim ppp pp

18 mf mf ff mp

© All rights reserved

2 Pitying the Farmers

22 f ppp $molto cresc.$

Nasty and energetic $\text{♩} = 100$

25 fff mp fff mf

28 slower $\text{♩} = 70$ f ff $molto cresc.$ f p f

Ilustración 31 Pitying The Farmers, compases 13-29.

En las siguientes secciones, presenciamos el desenlace de la obra, donde los recursos sonoros se entrelazan gradualmente, creando una atmósfera llena de matices y mayor intensidad en comparación con lo escuchado previamente. La flauta se interpreta con mayor intención, mientras que el percusionista emplea todos los recursos disponibles en su set de percusión.

En esta sección, los matices que el compositor introduce destacan significativamente, aportando dinamismo e interés al desarrollo de la obra para el público que la escucha.

The musical score is divided into two systems. The first system, labeled 'Pushing' with a tempo of 87, spans measures 30 to 33. It features a Flute (Fl.) part starting with a 'sing' instruction and a 'ff' dynamic, and a Percussion (perc.) part starting with an 'f' dynamic and a 'cresc.' marking. The second system, labeled 'Tempo I', spans measures 34 to 38. It features a Flute part with dynamics 'mf', 'mp', and 'sf', and a Percussion part labeled 'Bowl' with a 'l.v.' marking. The score includes various musical notations such as triplets, slurs, and a 'rit.' marking.

Ilustración 32 Pitying The Farmers, compos 30-38.

En los compases finales, se espera que la flauta improvise con notas rápidas en un registro alto, transitando de lo suave y lento a lo intenso y rápido.

Para finalizar, el compositor decide retomar la misma idea del inicio, en el que se vuelve a crear la atmósfera sonora con el cuenco tibetano y un canto de la flauta que va desapareciendo gradualmente.

2.3. Variantes para un percusionista

El repertorio musical disponible actualmente para instrumentos de percusión se atribuye a percusionistas que han desarrollado métodos de composición y han contribuido con sus conocimientos para que nuevas técnicas de ejecución sean utilizadas como formas de interpretación y desarrollo en el estudio de la percusión. Además, se destaca el aporte de compositores y otros instrumentistas en la ampliación del repertorio para percusionistas solistas o en ensamble, siempre teniendo en cuenta los orígenes y la correcta ejecución de estos instrumentos.

Variantes es una obra compuesta para un percusionista solista con un set de percusión múltiple. En esta pieza, el solista toca varios instrumentos de percusión, tanto de sonido determinado como indeterminado, creando un equilibrio perfecto entre ellos y generando una atmósfera sonora interesante y única.

1	Xylorimba
2	Timpani
3	Redoblante bajo
4	Conga
5	Tumbadora
6	Bongos (Par)
7	Triángulo con soporte
8	Bloque de madera
9	Platillo pequeño
10	Platillo mediano
11	Tam- tam medio
12	Gong grave

Tabla 3 Distribución de los instrumentos en el pentagrama según el compositor.

Para interpretar este tipo de repertorio de forma adecuada, el percusionista debe contar con una disposición de instrumentos que le facilite su movilidad y garantice la comodidad al acceder a todos los recursos necesarios ubicados en lugares adecuados.

La xylorimba es un instrumento de percusión con sonidos determinados, que tuvo particular popularidad en los años 20 y 30 y ha sido ampliamente utilizado en obras clásicas del siglo XX.

Este instrumento es una combinación del xilófono y la marimba, de ahí su nombre proviene de la fusión de “Xylo” (xilófono) y “Rimba” (marimba).

La xylorimba moderna típicamente tiene un rango de cinco octavas, que va desde un Do una octava por debajo del Do central hasta un Do cuatro octavas por encima del Do central. Es importante tener en cuenta que es un instrumento de transposición, lo que significa que la música se escribe una octava por debajo de lo que suena.

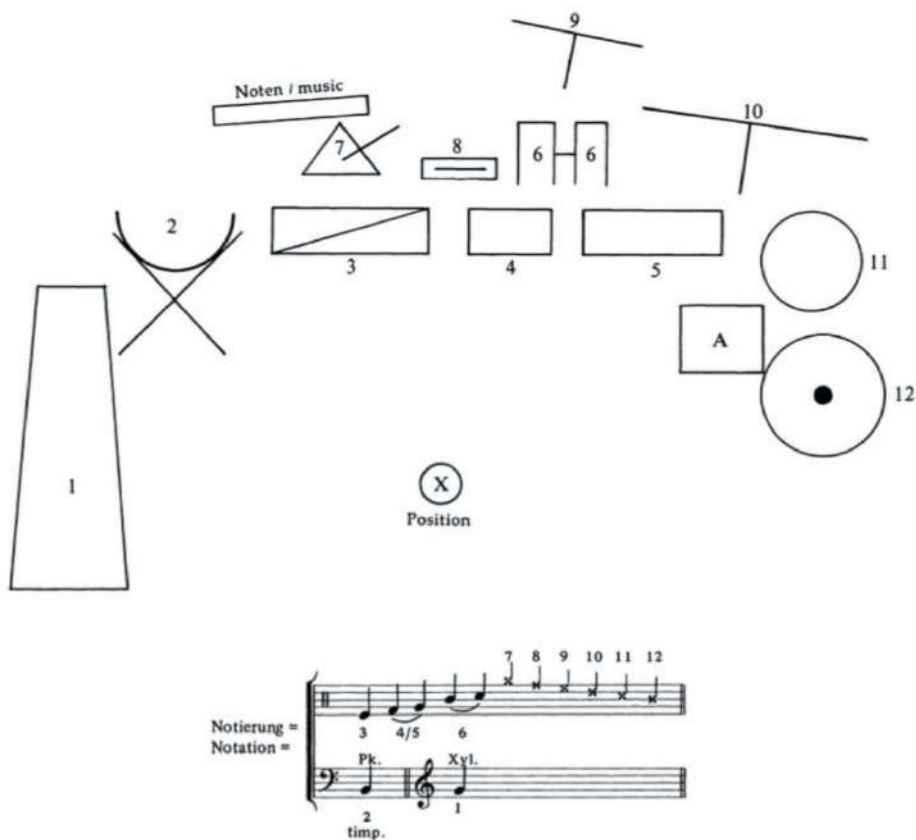


Ilustración 33 Variantes para un percusionista, dibujo del set.

Se presenta un cuadro de distribución espacial para los instrumentos, así como la notación musical correcta en el pentagrama para cada uno. En esta primera sección, que sirve como introducción, el compositor expone de manera sutil el primer tema de la obra, asignado a todos los instrumentos del set. Se emplea una combinación de compases con denominador cuaternario (4/4, 3/4).

Este comienzo es lento y expresivo, por lo que es crucial mantener el pulso y no ejecutarlo de forma libre.

Variantes
(1962)

Leo Brouwer

The musical score for 'Variantes' by Leo Brouwer, measures 1-16, is presented in three systems. The first system (measures 1-4) is marked 'Lento' and includes dynamics 'pp', 'p', and 'mf'. The second system (measures 5-8) is marked 'Mosso' and includes dynamics 'p', 'mf sub.', '(f) un poco accel.', and 'mf sfz'. The third system (measures 9-12) is marked 'Lento' and includes dynamics 'mp' and 'mf'. The score also includes performance instructions such as 'klingen lassen let vibrate', 'cresc.', 'gliss.', and 'perdendosi Xyl.'.

Ilustración 34 Variantes para un percusionista, compases 1-16.

El uso de baquetas diferentes y adecuadas solicitadas por el compositor, son elementos indispensables para una mejor ejecución de la obra.

En la siguiente sección, encontramos la primera Variación o exposición de un tema rítmico con una combinación melódica compuesta de los sonidos de los instrumentos de percusión, el compositor no sólo escribe figuras y silencios como parte de su composición, sino también que los matices y acentos forman parte fundamental de esta melodía.

Se aprecia la primera idea rítmica en un movimiento ascendente y descendente y recalca la importancia de matices y acentos escritos.

The image displays three staves of musical notation for a percussion instrument, likely a snare drum, across three variations. The first staff, labeled '3 Var. I' and 'Con moto', features a 3/4 time signature and a forte (f) dynamic. The second staff shows a 4/4 time signature with a piano (pp) dynamic, followed by a 'molto' section with a forte (f) dynamic, and a 'mp sub.' section. The third staff is marked '4 Mosso' and '3/4', with a 'molto' section and a 'rall.' section. The notation includes various rhythmic figures, such as eighth and sixteenth notes, and rests, with dynamic markings like 'f', 'pp', 'molto', 'mp sub.', 'p', 'gliss.', 'meno', and 'pp' indicating changes in volume and tempo. A vertical yellow line is drawn through the first staff, and a horizontal line is drawn through the second staff.

Ilustración 35 Variantes para un percusionista, compases 17-33.

Vuelve a exponer el tema inicial, utilizando ahora otros instrumentos del conjunto y como en la primera sección, finaliza de manera sutil en este caso con los platillos en disminución hasta quedar en un matiz pianísimo (**pp**)

The musical score consists of four systems of music, each with a treble clef and a key signature of one flat. The first system begins with a 3/4 time signature and a 'stacc.' marking. It includes a 'Randschlag rim shot' instruction. The second system features a 'klingen lassen let vibrate' instruction. The third system includes 'più rapido molto' and 'dim. e rall.' markings. The fourth system ends with a double bar line and a yellow vertical line.

Ilustración 36 Variantes para un percusionista, compases 34-53.

La segunda variación (Var II) se compone de un nuevo motivo rítmico, y se encuentran la integración de compases compuestos de 5/8 y 6/8 y compases de 1/4.

Es una sección enérgica como una melódica rítmica, robusta y muy articulada en todos los instrumentos del set. Al ser una sección muy intensa, finaliza de manera fuerte en el tambor más grave del multiset.

Var. II
Rapido

mf pp mf pp

molto p mb.

cresc. molto f deciso

f molto sonoro

Un poco sostenuto rit. G.P. ppp

con la mano ab-dim-pien damped pp G.P. G.P.

cresc. f deciso secco

Ilustración 37 Variantes para un percusionista, compases 54-95.

En la variación tres (Var III), encontramos una combinación de la introducción y la Variante I, así como una pequeña cadenza en la xylorimba (xilófono) para finalizar esta sección. Es una idea rítmica diferente a lo antes expuesto, muy expresiva, y que crea una melodía muy sutil.

8 **Var. III**
con delicatezza
p klingen lassen
p let vibrare
pp
mp perdendosi

cresc.
pp
sf dim.
p sempre

f
sf
mp
mp sonoro accel. poco a poco
cresc.

mf
mp
f
Xyl.
p
f dim. e rall. (p)

Quasi Cadenza
pp accel.
molto
p
sfz sub.
pp
p
rall.
4/4 breve

Ilustración 38 Variantes para un percusionista, compases 96-124.

A diferencia de lo que antes el compositor expuso, en esta Variante (Var IV), decide usar únicamente los instrumentos de percusión de sonido determinado, creando una melodía diferente y con otro tipo de expresión. Esta sección de la obra es a un tiempo rápido y al igual que la Variante II, es muy expresiva y articulada.

4 Var. IV
4 Molto rapido

f *p* *sfz* *sempre molto marc.*

cresc. *ffz*

3 4 *p*

4 3 2 4

molto *ff* *G. P.* *ff* *G. P.*

p sub.

10

2 *Wmm* *libera*

mf *f* *ff* *fff* *fff* *p* *ff* *pp*

klingen lassen
let vibrare

Ilustración 39 Variantes para un percusionista, compases 125-155.

La variación V es una cadencia expresiva muy lenta donde se ejecutan todos los instrumentos del set. Es una sección que se compone de todos los recursos antes expuestos, es muy expresiva, muy articulada y con diferentes matices que hacen de esta variante un final, fuerte y marcado.

Var. V Epilogo (Quasi Cadenza)
Lento

pp p ppp

(tr) (11) sim

p f p ppp mp G.P. f

6 5 5 sfz G.P. mf poco cresc.

7 klingen lassen les vibre klingen lassen les vibre

ff sfz p < fff sfz p < fff fff

Schott Music, Mainz 41 112

Ilustración 40 Variantes para un percusionista, compases 156-159.

2.4. Olana vibráfono solo

El vibráfono es parte de la familia de percusión, específicamente de los instrumentos de sonido determinado. A diferencia de la marimba o el xilófono, este instrumento cuenta con un pedal, lo que le permite prolongar el sonido por la cantidad de tiempo (compases), que el percusionista considere oportuno o se le indique en la obra.

Olana para vibráfono solo es una obra sumamente expresiva, la combinación de bloques de notas e intervalos, permite que se cree una atmósfera sonora de sentimiento y expresión.

“Kerry O'Brien me convenció de escribir una pieza para vibráfono para su amigo Andy Bliss el día que visitamos Olana, la finca de la Iglesia Frederic del Pintor del Valle del Hudson”. (Gann 2007 Guest, s. f.)

Esta obra fue estrenada mundialmente el 8 de febrero del 2008 en La universidad de Kentucky, Lexington por Andrew Bliss.

Gann menciona en un escrito que: “La pieza hace poco más que intentar capturar y mantener un estado de ánimo” (Gann 2007 Guest, s. f.). Este trabajo presenta un análisis macro de la obra, presenta las secciones y los motivos en los que se ha compuesto, siendo una interpretación personal del ejecutante.

En la primera sección de la obra, vamos a encontrar una serie de arpeggios de carácter modal, que finalizan con una nota larga de calderón, lo que permite que sea una sección totalmente expresiva. No cuenta con una métrica de compás, pero si nos indica el valor del tempo de cada figura, es decir nos da la libertad de que sea muy expresiva, pero respetando la estructura rítmica de la obra.

To Kerry O'Brien

Olana

♩ = 108 at most

Flowing, with freedom - mellow

Kyle Gann
2007

Vibraphone
(motor off)

Ilustración 41 Olana vibráfono solo, compases 1-8.

Es conveniente mencionar que al final de cada sistema vamos a encontrar agrupaciones de corcheas en motivos de **3+3+3+2** o **3+3+2+3**, haciendo cada final único y diferente.

En la siguiente sección, extrae solamente la idea de la agrupación rítmica antes expuesta en intervalos de 5ta. Desde la II sección, encontramos líneas divisoras de compás, es decir comenzamos a encontrar, ahora sí, una métrica más marcada en la obra.

Ilustración 42 Olana vibráfono solo, compases 9-13.

En la sección III, hallamos una nueva idea, el compositor decide colocar en la mano izquierda una idea de ostinato que se mantiene por una cantidad de compases y luego va cambiando, inicia en la nota La, luego a La bemol y termina en Fa sostenido.

Este ostinato va acompañado de una melodía de la mano derecha que mantiene la idea de agrupación rítmica antes expuesta.

Ilustración 43 Olana vibráfono solo, compases 21-45.

En la sección IV, retoma la idea de los intervallos de carácter modal, en figuras de semicorcheas presentados al inicio de la obra, con una pequeña variante de tresillos de negras. Seguidamente presenta el mismo motivo de la idea III, ostinato en la mano izquierda y acompañamiento melódico en la mano derecha.

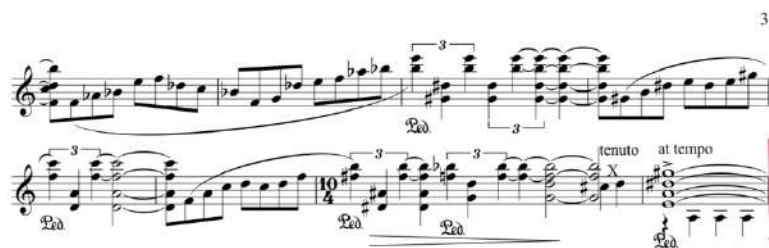


Ilustración 44 Olana vibráfono solo, compases 47-61.

La siguiente sección V presenta una nueva idea, distinta de la mencionada previamente.

El compositor coloca un ostinato en yuxtaposición, es decir, coloca intervalos en ambas manos, que, aunque no están complementados armónicamente, crean un acorde en la obra.

En esta sección vamos a encontrar una combinación de compases como, por ejemplo: 14/4, 5/4, 7/4, entre algunos otros.

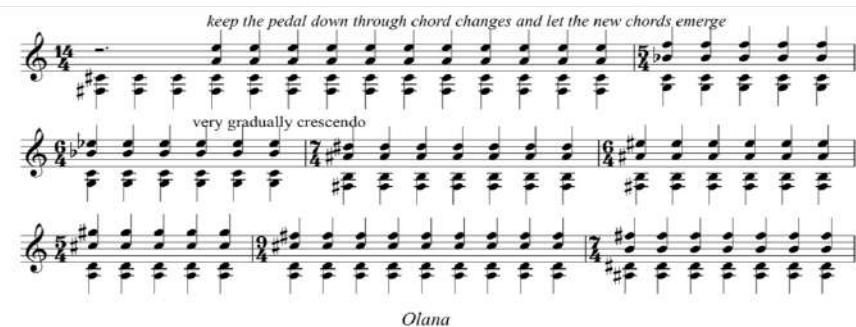


Ilustración 45 Olana vibráfono solo, compases 80-111.

Luego de este motivo, retoma la idea de la sección III, ostinato en la mano izquierda y melodía en la mano derecha. Y para la parte final de la obra, hace una combinación de ideas, entre el inicio de la obra (sección I) y la siguiente parte (sección II).



Ilustración 46 Olana vibráfono solo, compases 146-161.

2.5. Raga No 2

La Raga es un modo de composición musical representativo de la cultura hindú. La ejecución virtuosa de instrumentos melódicos como: la cítara, la guitarra y/o el arpa, dan inicio al desarrollo de esta experiencia musical.

Para la composición de esta obra, Cahn decidió usar el Timpani, un instrumento de percusión de sonido determinado. Para recrear dicha introducción, creó en sus primeros compases, con indicación de calderón (1-7) una melodía en donde el ejecutante puede interpretarla, siguiendo la indicación de matiz que el compositor coloca, de forma muy personal:

8

RAGA No. 2

F, B, C#, F

Maestoso

The musical score for the introduction of Raga No. 2 is presented on two staves in bass clef, with a 7/8 time signature. The first staff contains three measures, and the second staff contains four measures. Each measure begins with a forte (*sf*) dynamic marking and a crescendo hairpin. The notes are F, B, C#, and F. The score is marked "Maestoso" and "F, B, C#, F".

Ilustración 47 Raga No. 2, introducción.

Muy parecida al instrumento de un cantante, su voz. Se podría decir que el inicio de esta obra es una pequeña improvisación que prepara el terreno para el resto de la obra (fa2, si2, do sostenido 3, fa3).

La Raga, como modo de composición melódica, está acompañada siempre de una célula rítmica muy tradicional de esta cultura, principalmente del área del sur: el Rupaktaal. Es decir: ninguna Raga puede ir sin un Rupaktaal. En este caso, la sección rítmica es de 7/8, 7 figuras de corchea por cada compás. El compositor las agrupa de tal manera que se pueda sentir una melodía de 3 + 2 + 2 en prácticamente toda la obra.

En la primera sección (A) se encuentra un desarrollo rítmico que, con acentos, da una sensación muy marcada de un 7/8 agrupados de la manera antes mencionada.

The musical score for Raga No. 2, section A, is written in 7/8 time. It begins with a tempo marking of 'Moderato . = 76' and a dynamic marking of 'p'. The first staff shows a rhythmic pattern of eighth notes grouped in 3+2+2, with red arrows indicating accents. The subsequent staves continue this rhythmic development with various melodic and harmonic changes, including key signatures of one sharp and one flat.

Ilustración 48 Raga No. 2, sección A.

Como vemos, el compositor desarrolla una melodía, por que provienen de las agrupaciones y de los acentos colocados. Es una melodía que mantiene un sentido rítmico, impone el tempo de la obra, y cómo se va a desarrollar en las siguientes secciones.

La siguiente sección, B, se mantiene de igual manera 3 +2 +2, pero cambia la forma en como agrupa las figuras. Sin embargo, muy detalladamente ubica los acentos para que se aprecie exactamente el mismo ritmo de la sección A.



Ilustración 49 Raga No. 2, sección B.

Como vemos, los últimos compases funcionan entonces como una sección de calma, sin acentos y que sirve como transición para lo que sigue.



Ilustración 50 Raga No. 2, sección B.1.

En la sección C, vamos a encontrar un desplazamiento rítmico, que le da una sensación sonora diferente a lo que antes habíamos escuchado.

Este desplazamiento, pasa de ser $3 + 2 + 2$ a $3 + 1 + 2 + 1$.

La sección D de esta obra funcionará, entonces, como una transición con la agrupación $3+2+2$ para la sección de desarrollo de la obra.



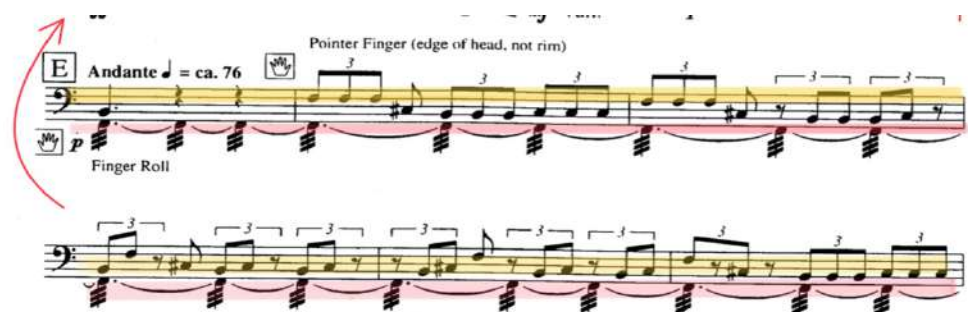
Ilustración 51 Raga No. 2, sección C.



Ilustración 52 Raga No. 2, sección D.

Una muestra de la cultura hindú es la ejecución de sus instrumentos de percusión tradicionales, conocidos como Las Tablas que se ejecutan con la mano y los dedos. En las dos secciones a continuación (E y F), el compositor quiso incorporar esta manera de ejecución, pero en los timbales. En estas secciones, confirmamos la influencia de la cultura hindú en esta obra.

En la sección E, la mano izquierda del ejecutante, debe realizar un redoble prologando en el tambor con la nota más grave (**Fa**), pero es un redoble que será ejecutado con los dedos, mientras que con la mano derecha (utilizando también los dedos), entonces se realizará una melodía, que ya no está agrupada, sino como una parte lírica dentro de los otros tambores.



10

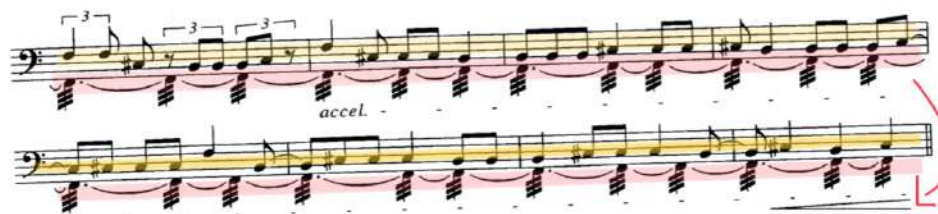


Ilustración 53 Raga No. 2, sección E.

En la sección F, el ejecutante puede hacer muestra de su virtuosismo. Es una fracción musical que requiere de mucha concentración y control de los movimientos dobles, con las manos, ya que deja de usar los dedos para entonces utilizar la parte de las yemas juntas, casi como en la ejecución del bongo, el djembe, el repicador, o algún otro instrumento de percusión de sonido con una membrana que se ejecute con la mano.

The image displays a musical score for a section labeled 'F'. At the top left, a tempo marking indicates '♩ = ca. 88'. The score is written in bass clef with a key signature of one sharp (F#). The first staff begins with a dynamic marking of 'mf' and the instruction 'Flat Fingers on Edge'. The music consists of a continuous, highly rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The score is divided into several systems, each containing multiple staves. The notation includes numerous triplets (indicated by a '3' over a bracket) and sextuplets (indicated by a '6' over a bracket), which are essential for the virtuosic character of this section. The overall texture is dense and fast-paced, typical of a complex raga improvisation.

Ilustración 54 Raga No. 2, sección F.

En la siguiente sección, G, encontramos en pocos compases un puente que nos llevará a la parte final de la obra. En estos compases el compositor busca que el ejecutante vuelva a tocar los timbales con baquetas. Sin embargo, como anteriormente estaba tocando con la mano, se ejecuta el tambor con la mano y las baquetas haciendo el movimiento necesario para que ambas manos puedan volver a tener las baquetas, sin hacer alguna pausa.

Ilustración 55 Raga No. 2, sección G.

Estas siete primeras secciones expuestas han funcionado como **introducción, exposición y desarrollo de la obra**. Las siguientes secciones las podemos ubicar como una gran recapitulación de lo anteriormente expuesto, manteniendo la misma idea, sólo con cambios de agrupación e interpretación, es importante mencionar que no ha sido una obra creada estrictamente en bajo los parámetros de una sonata, podemos asociar a manera de estudio las diversas partes.

En estas secciones vamos a encontrar una agrupación rítmica compuesta de $2 + 2 + 3$ y también de $3 + 3 + 1$ **TODAS COMPLETANDO LAS 7 FIGURAS DE CORCHEA POR COMPÁS.**

12

Ilustración 56 Rag No. 2, sección H.

Los primeros compases en agrupación de $2+2+3$. Se presenta ahora una célula rítmica agrupada en $3+3+1$, que también da una sensación auditiva de desplazamiento rítmico. En los últimos compases de esta sección I, se retoma la agrupación rítmica de $2 + 2 + 3$, con algunos acentos de interpretación en las figuras de los tiempos débiles, lo que permite una sensación rítmica diferente.



Ilustración 57 Raga No. 2, sección I.

La parte final de esta obra, la sección J, cambia súbitamente ya que pasa de un compás compuesto de 7/8 a un compás binario de 3/4 y 4/4, así como también un cambio súbito de tempo y el compositor especifica que debe tocar el tambor en el centro, creando con este efecto otro sentir sonoro.

Ilustración 58 Raga No. 2, sección J.

3. Dificultades técnicas y recomendaciones

3.1.To the Good of Rhtym (Djembe)

Esta obra requiere de algunos aspectos técnicos previos que me gustaría dejar como recomendación.

El estudio adecuado de los diferentes sonidos que se pueden obtener del parche será factor fundamental y esencial en la ejecución de esta obra, los sonidos propuestos en el desarrollo de la pieza son: bajo, abierto, tapado y slap (quemado) y es recomendable estudiarlos en el instrumento que se utilizará (Djembe) y si no es posible, entonces utilizar algún otro instrumento como la conga, el tambor típico panameño o algún *pad* de práctica de madera.

Todo este tiempo de estudio será utilizado no sólo en la interpretación de esta obra, sino también permitirá poder ejecutar otros géneros musicales de manera correcta, tomando en cuenta que en ocasiones lo que hace difícil los ritmos latinos no es el movimiento o desplazamiento de las manos, sino la claridad con la que se ejecuten los sonidos.

Para la sección en la que se debe entonar una melodía con la voz, es indispensable el memorizar una nota de referencia que sea el punto de partida para el desarrollo de esta parte, tomando en cuenta que, desde el inicio de la obra, hay una exigencia no sólo musical. Sino física también.

El uso adecuado de una correa cómoda y un tambor no muy pesado también será de ayuda a un mejor desenvolvimiento en el escenario.

3.2. *Alter ego* (Redoblante)

La obra escrita para redoblante solista y paisaje sonoro de audio es un aporte reciente al repertorio creado para esta instrumentación. Para su ejecución es importante tomar en consideración algunos factores, por ejemplo, contar con un sistema de audio debidamente balanceado y ecualizado de forma estéreo, lo que permitirá al público poder apreciar en su totalidad los efectos programados en la pista de audio.

Para las secciones H e I, evaluar si es cómodo girar el redoblante o utilizar un redoblante adicional ya girado, de modo que se pueda aprovechar plenamente el sonido de su platillo; en caso de optar por esta acción, se recomienda que el platillo tenga cuerdas de metal giradas. Las baquetas no deben ser muy pesadas, dado que en algunas secciones los movimientos deben ser rápidos y deben sincronizarse con la pista; si se usan baquetas muy pesadas, no se logrará la ligereza requerida para interpretar esta pieza.

Y, por último, utilizar preferiblemente un sistema de monitoreo personal Inears, para escuchar de manera clara todas las indicaciones de la pista y los efectos, así también con un micrófono para el redoblante que salga por el monitor personal para poder mezclar y escuchar todo.

3.3.*Olana* (vibráfono)

Es una obra bastante lenta y expresiva y los movimientos de intervalos de la mano izquierda en ocasiones quedan un poco complicados, durante su interpretación.

Para esta obra no es recomendable utilizar baquetas duras, más bien poder escoger dentro de la gama de baquetas con las que se cuenta, una baqueta un poco más suave para los ostinatos y dos baquetas ligeramente más duras para las melodías de la mano derecha.

Practicar por separado ambas manos a un tiempo de metrónomo lento, para poder entender la rítmica dentro de cada compás, así también poder complementar o entrelazar ambas manos durante la obra. Y en la sección I, cortar de manera sutil el sonido con ayuda de las baquetas.

***3.4. Pitying the Farmers* (flauta y múltiple percusión)**

Es una obra que transmite relajación, es por ello por lo que la interpretación debe ser bien sutil y ligera, es una obra bastante melódica y rítmica para la flauta y algunas células rítmicas esenciales para el acompañamiento de percusión.

Para esta obra, es importante decidir el tamaño y el tono del cuenco tibetano, para lograr obtener una buena combinación entre este sonido y el de la flauta, en esta ocasión se decidió usar un cuenco grande, que su nota real es un Do1.

El tipo de baquetas que se utilicen preferiblemente deben ser de hilo, para que tengan funcionalidad en el bombo y el Wood Block, es indispensable el uso de un Wood Block ya que la obra tiene una conexión con la naturaleza y a madera es fundamental para expresar este aspecto.

El tener las partes juntas, permite no sólo leer e interpretar la parte asignada, sino también poder entender el desarrollo de la obra en conjunto con la flauta.

Al momento de utilizar el arroz, procurar asemejar el sonido de un palo de lluvia, es decir, entrelazar el sonido de una mano y de la otra, esto permitirá crear una experiencia sonora adecuada.

Para el final de la obra, el tener un poco de arroz dentro del cuenco, le dará un efecto vibrante, interesante y llamativo.

3.5. Variantes (múltiple percusión)

Dentro de las obras escogidas para este recital, es una de las más complejas, no sólo por su estructura musical, sino también por todo el proceso previo de montaje que necesita.

Al ser una obra para un solo ejecutante con una gama diversa de instrumentos de la familia de la percusión, la colocación de la instrumentación se recomienda siempre ser la misma, es decir, en el proceso de estudio y análisis es importante buscar diversas opciones con el fin de obtener una mejor comodidad.

Se debe procurar escoger un par de baquetas con función múltiple, es decir que se puedan utilizar en varios instrumentos dentro del *set up* y que se obtenga un sonido claro y adecuado, es por eso por lo que también en el proceso de estudio se deben escoger dentro de una gran variedad de baquetas, las más indicadas, para parches, platillos y timpani y xilófono. Al ser una obra extensa, es recomendable colocar las partituras de tal forma, que los cambios de página sean mínimos o inclusive eliminarlos por completo.

Para esto se pueden colocar atriles extras, con extractos específicos y no sobrecargar un atril con toda la partitura.

Para una mejor ejecución de la obra, recomiendo colocar por cada motivo rítmico, la digitación más conveniente, así como indicación si se debe cambiar de baqueta o utilizar la misma, a continuación, presento algunos ejemplos:



Ilustración 59 Variaciones L.B., indicación de baqueta y digitación.



Ilustración 60 Variaciones L.B., digitación.



Ilustración 61 Variaciones L.B., set percusión.

3.6. *Raga* #2 (Timpani solo)

Esta obra se programó para este recital, debido a su versatilidad de sonidos y recursos propuestos para la ejecución de los timbales de concierto. Esta obra tiene como connotación especial, la ejecución de los timbales con las manos. Esta es una práctica no muy común dentro del repertorio solista en este instrumento, así también como la utilización de baquetas combinadas con la mano, en algunas partes.

Requiere un estudio detallado los motivos rítmicos, productos de la combinación de acento y agrupación de las figuras a lo largo de la obra.

Para lograr una mejor interpretación, se da como recomendación poder ubicar los timbales de una forma cómoda, dependiendo de las distancias de los brazos y del tamaño en la altura del ejecutante, en especial para la sección de la obra en la que se deben tocar los tambores con las manos y los dedos, los redobles al inicio de la obra no deben ser muy prolongados sino más bien expresivos con un movimiento continuo entre los cuatro tambores.

El cambio de baquetas entre la primera sección y la segunda debe ser totalmente fluido aprovechando la sonoridad del final del último redoble con calderón de la introducción de la obra. Es importante mencionar que las baquetas deben ser para el inicio y para el final muy suaves, para obtener un sonido más redondo, mientras que para las demás secciones se deben usar baquetas duras, pero no tan duras como de madera, sino más bien un poco forradas con una pequeña felpa.

A continuación, se presenta el ejemplo de las baquetas utilizadas, son baquetas artesanales, elaboradas por Fernando Saldaño, músico percusionista argentino radicado en Panamá, por encargo especial para la ejecución de *Raga* #2 en este recital de grado.



Para esta obra, en algunas secciones también es indispensable colocar la digitación más conveniente, luego de un estudio previo de diversas formas, a continuación, se presentará algunos ejemplos, utilizados para la ejecución de esta obra.

En esta sección es importante mencionar que dentro de la técnica propia del instrumento no está incluido lo que conocemos como *Crossover*, que se traduce como: cruce de manos.

Pero en este caso, por ser repertorio solista, se pueden utilizar algunos de estos recursos para demostrar virtuosismo y dominio de las técnicas.

09
[H] Allegro vivo ♩ = ca. 144

f
Hard Felt Sticks

The image shows a handwritten musical score for a piece titled 'Allegro vivo' with a tempo of approximately 144 beats per minute. The score is written on five staves, each representing a different drum part. The notation includes various rhythmic symbols such as eighth and sixteenth notes, rests, and accents. Above the staves, there are handwritten drumming instructions in red ink, including 'R' for right hand, 'L' for left hand, 'RL' for rim shot, and 'D' for downbeat. The first staff is marked with a forte 'f' dynamic and the instruction 'Hard Felt Sticks'. The score is a single system, meaning all parts are played simultaneously.

R. S. = Rim Shot w/finger.

Ilustración 64 Raga No. 2, digitación.

4. Historia de la Sección de Percusión de la Banda de Música del Benemérito Cuerpo de Bomberos de la República de Panamá

Hablar de bandas sinfónicas en Panamá es adentrarse un poco en la cultura y la historia de nuestro país desde sus inicios como República. Estas han sido y seguirán siendo una parte fundamental en el desarrollo profesional de músicos instrumentistas en el territorio nacional.

Un dato curioso es que la mayoría de estas agrupaciones musicales remuneradas pertenecen a los estamentos de seguridad y gobierno de Panamá. En este trabajo se abordarán los inicios, el desarrollo y la transición de la Banda de Música del Benemérito Cuerpo de Bomberos de la República de Panamá.

La banda tuvo sus inicios en 1981 con motivo de la celebración del cuarto aniversario de la institución. Se le encomendó al maestro Lucio Bonel, quien dirigía la Banda Militar del Batallón Colombia, la creación de una banda para encabezar el desfile.

Una vez concluidas las festividades, el comandante Florencio Arosemena decidió formalizar la banda y nombró al maestro Arturo Dubarry como primer director musical. A lo largo de los años, la banda ha tenido numerosos directores, marcando así dos etapas distintas para la sección de percusión.

Los directores que estuvieron al mando desde la fundación de esta entidad musical en 1982 hasta el término del mandato del capitán Alejandro Castillo Perea en el año 2004 mantuvieron una sección de percusión tradicional. En aquel entonces, los instrumentos con

sonido definido no tenían un papel fundamental en la sección. El repertorio consistía mayormente en marchas y se utilizaban instrumentos tradicionales como bombo, redoblante y platillos, que eran los más comunes en las actuaciones de la agrupación. Los percusionistas tenían una comprensión limitada de la teoría musical, pero estaban familiarizados con los instrumentos debido a su participación en otras agrupaciones musicales de la época, lo que les permitía interpretar el repertorio con facilidad.

Es importante mencionar que la sección de percusión era la única en la que los integrantes mantenían un nivel básico de conocimientos teóricos. El teniente Jorge Jované (2024) menciona que, en la banda, el mayor Manuel Moreno, quien formaba parte de la banda de música, era el único percusionista que estaba estudiando en el conservatorio nacional de música bajo la tutela del profesor Osvaldo Sempris (QEPD). Él era el único dedicado a la música a tiempo completo, ya que los demás integrantes tenían otras profesiones como ebanistas, mecánicos, entre otras.

En 2011, cuando el mayor Hipólito Villarreal asumió el cargo de director, la sección de percusión inició un proceso de reestructuración. Se brindaron oportunidades de empleo a estudiantes de música y percusión de la Universidad de Panamá y del Instituto Nacional de Música, con el objetivo de fortalecer la sección e incorporar otros instrumentos de percusión con sonido definido a la banda. En el proceso de audición, José Manuel Mires, bajo el rango de bombero, obtuvo el primer puesto en la fila. Posteriormente, se abrieron más plazas de trabajo y la sección quedó conformada por:

Bombero José Manuel Mires (2011)

Bombero Adenir Green (2011)

Bombero Elkjar Gordon (2012)

Bombero Juan Ramón Rodríguez (2012)

Bombero Juan Quintero (2013)

Bajo la dirección del mayor Villareal, la banda programaba para sus conciertos obras para bandas sinfónicas, arreglos de música de película y arreglos de la música popular bailable latina y panameña, por esa razón los percusionistas debían tener conocimientos de la técnica y la ejecución de los instrumentos de percusión orquestal, latina y de percusión folclórica panameña. El último percusionista que entra a la fila de percusión bajo la dirección el mayor Villareal, fue el músico percusionista Juan Sue (2015).¹ La banda desde sus inicios ha desempeñado como principal función el acompañamiento musical protocolar en los desfiles celebrando las fiestas patrias, donde realizan una presentación muy lucida y la cual el público espera.



Ilustración 65 Banda de Música B.C.B.R.P. 2015.

¹ Juan Carlos Sue de León es egresado del estudio de percusión de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Panamá y actualmente se encuentra haciendo estudios superiores en el Conservatorio de Música de Santa Cecilia, Italia.

En el siguiente periodo administrativo, bajo la dirección del mayor Armando Villa, quien luego se convierte en coronel, se perfila la banda como una agrupación cercana a la comunidad, ofreciendo con más continuidad conciertos en lugares públicos, para el deleite de las personas, es por esa razón que en este periodo la banda programaba arreglos y obras populares y del repertorio panameño, con el fin de complacer al público de diferentes generaciones que asistían a los conciertos.



Ilustración 66 Banda de Música B.C.B.R.P. 2019.



Ilustración 67 Juan Quintero percusionista de la Banda de Música B.C.B.R.P.

La institución, está el servicio de la comunidad mediante la extinción de incendios y rescate, velando siempre por el bienestar de la ciudadanía a lo largo del país en sus diferentes zonas regionales.² Importante mencionar que cada zona regional a lo largo del país cuenta con una agrupación musical, utilizada para eventos protocolares y comunitarios. Es la única agrupación musical de la institución que dispone de un presupuesto anual fijo, con 60 plazas de trabajo para la banda de música, en la zona regional Panamá.

Por tal razón la banda de música, adicional a las presentaciones que realiza como agrupación completa, como desfiles, conciertos y procesiones religiosas, ofrece a la comunidad diversas agrupaciones musicales con una cantidad menor de integrantes, tales como: la murga, la orquesta de salsa y el grupo de cámara para amenizar actividades, es por tal motivo que los integrantes de la sección de percusión, deben estar capacitados para cubrir el repertorio programado para con la banda, así como también cubrir con excelencia estos compromisos.



Ilustración 69 Murga B.C.B.R.P



Ilustración 68 Sección de percusión Orquesta de música latina B.C.B.R.P.

² Los integrantes del departamento de música de la institución no participan en los protocolos de emergencia o rescate, ya que realizan una labor administrativa y no operativa.

En la actualidad (2024) la agrupación musical está a cargo del teniente Jorge R. Jované, quien ha tenido participación en la banda, primeramente, como músico clarinetista y luego como director. Tomando en cuenta el recorrido musical de la institución, decidió poder abarcar varios estilos musicales del repertorio clásico, de las tonadas panameñas y de las bandas sonoras de música de las películas, haciendo esto que la fila de percusión tenga que dominar algunos instrumentos no convencionales y de diferentes culturas.

Al momento de redactar este trabajo la sección de percusión está conformada de la siguiente manera:

Cabo segundo Adenir Green

Cabo segundo Elkjar Gordón

Cabo segundo Juan Quintero

Bombero José Mires

Bombero Kevin Camargo

Actualmente, debido al nivel de estudio académico de percusión realizado a diferentes niveles, tiene un alto rendimiento musical, muy versátil y capacitado para realizar todo tipo de trabajo asignado por el jefe inmediato al colectivo.

Esta agrupación musical permite a las generaciones de músicos estudiantes o egresados de la Facultad de Bellas Artes de Panamá, un espacio para poner en práctica todo lo aprendido en su periodo académico, siendo una de las pocas agrupaciones a nivel nacional que ofrece un puesto de trabajo, de forma permanente haciendo en su mayor parte del tiempo, labor musical.

Esperamos que este aporte sea significativo y fuente de información y conocimiento de la historia de las bandas en nuestro territorio nacional.

Conclusión

Nuestra investigación no sólo se ha centrado en el análisis de obras y composiciones, sino que también hemos brindado recomendaciones y aportes destinados a enriquecer la literatura percusiva en nuestro país. Creemos firmemente que, al comprender y apreciar nuestra herencia percusiva, podemos preparar el camino para futuras generaciones de músicos, ofreciéndoles una base sólida desde la cual puedan construir y expandir su propio vocabulario musical.

Hemos explorado el papel vital que desempeña la percusión en contextos no convencionales y su capacidad para unir comunidades a través del arte. Desde esta perspectiva ampliada, surge la invitación a considerar la percusión como una forma de expresión individual y, al mismo tiempo, como un puente hacia la conexión y la colaboración entre diferentes culturas y comunidades.

En última instancia, esta tesina busca honrar la rica tradición percusiva de Panamá mientras abre nuevas puertas hacia la creatividad y la innovación en el ámbito de las bellas artes. Espero que este trabajo inspire a otros a explorar y celebrar la percusión en todas sus formas, y que contribuya al florecimiento continuo de nuestra vibrante escena musical. En este sentido, nuestra labor no concluye aquí, sino que marca el comienzo de un nuevo capítulo en el viaje de la percusión en Panamá.

Recomendaciones

Recomiendo a la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Panamá, evaluar la compra de instrumentos de percusión, que le permitan al estudiantado poder programar obras de la literatura, que por el momento no pueden ser estudiadas debido a la falta de instrumental. Así también, como el acondicionamiento de más lugares de práctica, con el fin de brindar espacios seguros y en condiciones adecuadas para el cuidado de los instrumentos.

Bibliografía

Api, S. (2018, 23 de febrero). La historia del Djembe: ¿De dónde viene y cómo se hizo?

Ukeleleria. Recuperado de <https://ukuleleria.com/blogs/blog-1/la-historia-del-djembe-de-donde-viene-y-como-se-hizo>

Biografía de Pat Jacobs. Tapspace [Página Web]. Recuperado de https://www-tapspace-com.translate.goog/pat-jacobs/?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=es&_x_tr_hl=es&_x_tr_pto=sc

Bomberos de Panamá. (s.f.). Banda de música. Recuperado de

<http://www.bomberos.gob.pa/tag/banda-de-musica/page/3/>

Camacho (2017). Revisiting Cuba: Leo Brouwer's Innovation Through Percussion.

[Lecture Recital, Cincinnati College Conservatory of Music].

Coloma, M., Subteniente. (2019, 16 de noviembre). Entrevista personal.

Dease, E. C. (2007). Examen de obras seleccionadas para instrumentos de percusión [Tesis de Maestría, Kansas State University, Departamento de música]. Recuperado de

<http://www.bomberos.gob.pa/tag/banda-de-musica/page/3/>

Escuela Sinfónica de Antioquia. (2013). Entrevista a Nebojsa Jovan Zivkovic para Collage Medellín [Video]. YouTube. Recuperado de

https://www.youtube.com/results?search_query=entrevista+a+nebojsa+jovan+zivko+vic

- Grant, J., & Becker, T. (2020, Mayo 2). Recital de Percusión [Iowa State University, Departamento de Música y Teatro]. Recuperado de https://www.music.iastate.edu/files/video/files/joshua_grant.pdf
- Guerra, A. (2021, octubre). Entrevista personal.
- Guest. (s. f.). Olana for Solo Vibraphone - PDFCOFFEE.COM. Pdfcoffee.com. Recuperado de <https://pdfcoffee.com/qdownload/olana-for-solo-vibraphone-pdf-free.html>
- Jované, J. F. (2024, abril). Entrevista personal.
- Langsam, S. E. (2021). Guía analítica de estudio y práctica de ejecución para obras de percusión Opus 35 y Opus 37 por Nebojsa Jovan Zivkovic [Tesis Doctoral, Universidad de Oklahoma]. Recuperado de https://shareok.org/bitstream/handle/11244/329628/2021_Langsam_Stuart_Dissertation.pdf?sequence=5&isAllowed=y
- Música Concreta y Electrónica [Página Web]. Recuperado de <https://sites.google.com/site/etapasdelamusica/epoca-contemporanea/musica-concreta-y-electronica>
- Nebojsa Jovan Zivkovic, Página Oficial [Página Web]. (s.f.). Recuperado el 20 de junio de 2022, de <https://zivkovic.de/biography/>
- Nexus Ensemble de Percusión. (2022). Discografía, premios y trayectoria de Nexus Ensemble de Percusión. Recuperado de https://www-nexuspercussion-com.translate.goog/about/?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=es&_x_tr_hl=es&_x_tr_pto=sc
- Randeem, E., II. (2019, 25 de noviembre). Entrevista personal.
- Scimecca, C. (2015). A Summary and Reflection of the Percussion Repertoire for my Senior Recital [Tesis de Licenciatura, The College of Wooster]. Recuperado de

[https://www-esm-rochester-edu.translate.google.com/community/bill-cahn/?](https://www-esm-rochester-edu.translate.google.com/community/bill-cahn/?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=es&_x_tr_hl=es&_x_tr_pto=sc)

[_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=es&_x_tr_hl=es&_x_tr_pto=sc](https://www-esm-rochester-edu.translate.google.com/community/bill-cahn/?_x_tr_sl=en&_x_tr_tl=es&_x_tr_hl=es&_x_tr_pto=sc)

Sevilla World. (s. f.). Sin categoría. SevillaWorld. Recuperado de

<https://sevillaworld.com/category/sin-categoria/>

Villa, A., Teniente Coronel. (2019, 2 de diciembre). Entrevista personal.

Webster, J. J. (2008). Interpretando las obras de percusión para teclado de Nebojsa Jovan

Zivkovic [Tesis de Licenciatura, Academia de Artes Escénicas de Australia

Occidental]. Recuperado de

https://ro.ecu.edu.au/cgi/viewcontent.cgi?article=2312&context=theses_hons

Programa

Alter ego (2013)

Pat Jacobs

Olana (2007)

Kyle Gann

Raga # 2 (2001)

William L. Cahn

Intermedio

To The Gods of Rhythm (1994)

Nebojsa J. Zivckovic

Pityng The Farmers (2011)
For Flute and Percussion

Carlos Camacho

Variantes (1962)
para un percussionista

Leo Brouwer