

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

Recital de Graduación
Estudio Histórico, Analítico y Práctico de las Obras a interpretar

Por:
Fermín R. Aguilar H.

Panamá, República de Panamá

2024

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

Recital de Graduación
Estudio Histórico, Analítico y Práctico de las Obras a interpretar

Por:
Fermín R. Aguilar H.

Trabajo de Graduación para optar por el Título de
Licenciatura en Bellas Artes con Especialización
En instrumento Musical: Percusión

Panamá, República de Panamá

2024

DEDICATORIA

A mis padres, quienes me apoyaron desde el inicio de mi carrera en la música, a mi esposa, quien con mucha paciencia espero para que llegara este día; con mucho aprecio les dedico este recital.

AGRADECIMIENTO

Agradezco a todos los profesores de la Universidad por los conocimientos compartidos y, desde luego, al Doctor Carlos Camacho por su orientación en cuanto a los saberes en la percusión.

ÍNDICE GENERAL

Tabla de contenido

INTRODUCCIÓN.....	1
 CAPÍTULO I. BIOGRAFÍAS DE COMPOSITORES.....	2
1.1 Stuart Saunders Smith.....	2
1.2 Iannis Xenakis.....	5
1.3 Elliott Carter.....	8
1.4 Robert Honstein.....	11
1.5 Astor Piazzolla.....	14
1.6 George Hamilton Green.....	17
 CAPÍTULO II. ANÁLISIS DE LAS OBRAS.....	20
2.1 The Noble Snare.....	20
2.2 Rebonds A.....	26
2.3 Eight Pieces for four timpani.....	31
2.3.1 Moto Perpetuo	31
2.3.2 Canaries	36
2.4 Hymn.....	41
2.5 La Histoire du Tango; Mov. Il Café 1930.....	51
2.6 Jovial Jasper.....	59

CAPÍTULO III. PROBLEMAS PRESENTADOS EN LA EJECUCIÓN DE LAS OBRAS	62
3.1 The Noble Snare.....	63
3.2 Rebonds A.....	65
3.3 Moto Perpetuo.....	67
3.4 Canaries	69
3.5 Hymn	71
3.6 La Histoire du Tango; Mov. II Café 1930.....	73
3.7 Jovial Jasper.....	75
CAPITULO IV. LA PERCUSIÓN DE MARCHA Y SU PAPEL EN LA JUVENTUD.....	77
4.1 Beneficios de la Percusión de Marcha para los jóvenes.....	77
4.2 La Percusión de Marcha en Panamá.....	80
CONCLUSIONES.....	88
RECOMENDACIONES.....	89
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	90

ÍNDICE DE CUADROS

CAPÍTULO 2. ANÁLISIS DE LAS OBRAS

2.2 Rebonds A

<i>Tabla 1. Desarrollo de la Obra.....</i>	<i>27</i>
--	-----------

2.3 Moto Perpetuo

<i>Tabla 2. Estructura del Moto Perpetuo.....</i>	<i>32</i>
---	-----------

2.5 Hymning

<i>Tabla 3. Estructura de Hymning.....</i>	<i>42</i>
--	-----------

Capítulo 3. Problemas presentados en la ejecución de las obras

3.1 The Noble Snare

<i>Tabla 4. Recomendaciones The Noble Snare.....</i>	<i>65</i>
--	-----------

3.4 Canaries

<i>Tabla 5. Recomendaciones Canaries.....</i>	<i>71</i>
---	-----------

3.6 Historie du Tango: Mov. II Café 1930

<i>Tabla 6. Recomendaciones Café 1930.....</i>	<i>75</i>
--	-----------

ÍNDICE DE FIGURAS

CAPÍTULO 1. BIOGRAFÍAS DE COMPOSITORES

<i>Figura 1. Stuart Saunders Smith</i>	2
<i>Figura 2. Iannis Xenakis</i>	5
<i>Figura 3. Elliott Carter</i>	8
<i>Figura 4. Robert Honstein</i>	11
<i>Figura 5. Astor Piazzolla</i>	14
<i>Figura 6. George Hamilton Green</i>	17

CAPÍTULO 2. ANÁLISIS DE LAS OBRAS

2.1 The Noble Snare

<i>Figura 7. Parte Introductoria</i>	21
<i>Figura 8. Primera Sección</i>	21
<i>Figura 9. Cadenza</i>	23
<i>Figura 10. Segunda Sección</i>	24
<i>Figura 11. Recapitulación</i>	25

2.2 Rebonds A

<i>Figura 12. Fase 1</i>	27
<i>Figura 13. Fase 2</i>	28
<i>Figura 14. Fase 3</i>	28
<i>Figura 15. Fase 4</i>	29
<i>Figura 16. Fase 5</i>	30
<i>Figura 17. Fase 6</i>	30

2.3 Moto Perpetuo

<i>Figura 18. Tema A.....</i>	<i>32</i>
<i>Figura 19. Tema B.....</i>	<i>33</i>
<i>Figura 20. Tema C.....</i>	<i>34</i>
<i>Figura 21. Tema A1.....</i>	<i>35</i>
<i>Figura 22. Clímax y Final.....</i>	<i>35</i>

2.4 Canaries

<i>Figura 23. Motivo Principal.....</i>	<i>37</i>
<i>Figura 24. Modulación Métrica.....</i>	<i>37</i>
<i>Figura 25. Primera Variación.....</i>	<i>38</i>
<i>Figura 26. Polirritmia.....</i>	<i>39</i>
<i>Figura 27. Variación 2.....</i>	<i>39</i>
<i>Figura 28. Variación 3.....</i>	<i>40</i>
<i>Figura 29. Variación 4.....</i>	<i>41</i>

2.5 Hymning

<i>Figura 30. Tema A.....</i>	<i>43</i>
<i>Figura 31. Tema B.....</i>	<i>44</i>
<i>Figura 32. Tema C.....</i>	<i>45</i>
<i>Figura 33. Variación del Tema A.....</i>	<i>46</i>
<i>Figura 34. Variación del Tema B.....</i>	<i>47</i>
<i>Figura 35. Variación del Tema C.....</i>	<i>48</i>
<i>Figura 36. Recapitulación.....</i>	<i>49</i>
<i>Figura 37. CODA.....</i>	<i>50</i>

2.6. La Historie du Tango: Mov. Il Café 1930

<i>Figura 38. Introducción.....</i>	<i>52</i>
<i>Figura 39. Tema Principal.....</i>	<i>52</i>
<i>Figura 40. Variación Letra B.....</i>	<i>53</i>
<i>Figura 41. Variación 2.....</i>	<i>54</i>
<i>Figura 42. Maggiore.....</i>	<i>55</i>
<i>Figura 43. Variación Maggiore.....</i>	<i>56</i>
<i>Figura 44. Transición y Variación.....</i>	<i>57</i>
<i>Figura 45. Recapitulación.....</i>	<i>57</i>
<i>Figura 46. CODA.....</i>	<i>58</i>

2.7 Jovial Jasper

<i>Figura 47. Introducción.....</i>	<i>60</i>
<i>Figura 48. Sección A.....</i>	<i>60</i>
<i>Figura 49. Sección B.....</i>	<i>61</i>
<i>Figura 50. Trio.....</i>	<i>61</i>

CAPÍTULO 4. LA PERCUSIÓN DE MARCHA Y SU PAPEL EN LA JUVENTUD.

4.2 Percusión de Marcha en Panamá

<i>Figura 51. Banda Republicana.....</i>	<i>80</i>
<i>Figura 52. Desfiles Patrios 2022.....</i>	<i>81</i>
<i>Figura 53. Encuentro de Bandas Estudiantiles 2022 organizado por la Lotería Nacional de Beneficencia.....</i>	<i>84</i>

<i>Figura 54. Drumline Battle 2023 organizado por PanaMarching.....</i>	<i>85</i>
<i>Figura 55. Clínica de Percusión de Marcha.....</i>	<i>86</i>

INTRODUCCIÓN

En este trabajo se examinará la estructura de las obras a interpretar, considerando las condiciones en las que fueron compuestas y, de igual manera, los aspectos relevantes al momento de su interpretación. Como complemento, se han investigado entrevistas y artículos relacionados para enriquecer el contenido histórico y analítico. Asimismo, los problemas presentados durante la interpretación de las obras se basan en esta información y en los años de estudio del instrumento orquestal: percusión, en la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Panamá.

Por otro lado, este trabajo presenta un tema que a menudo se pasa por alto o no se le da la importancia debida, que es el del papel de la percusión de marcha en las juventudes. Con base a lo anteriormente expuesto, cabe señalar que en una sociedad cada vez más fragmentada, se hace imperante la necesidad de buscar alternativas que permitan a sus ciudadanos la posibilidad de desarrollar aptitudes y actitudes que beneficien al gran colectivo que representa un país. Al igual que el deporte en su formato grupal, la música, y en este caso particular, la percusión de marcha tiene la posibilidad de brindar esa opción que quizás el sistema educativo o la misma sociedad panameña no puede brindarle. Es por ello que el tema se expone como una perspectiva a considerar, no sólo en el ambiente estudiantil, sino como algo social.

La elaboración de este trabajo de graduación contribuyó significativamente al enriquecimiento de la perspectiva sobre el repertorio de percusión, lo que resultó en una preparación más sólida para la interpretación de las obras seleccionadas en el recital de grado.

CAPÍTULO 1. BIOGRAFÍAS DE COMPOSITORES

1.1 STUART SAUNDERS SMITH



Figura 1. Stuart Saunders Smith

Nace en Portland, Maine, Estados Unidos, un 16 de diciembre de 1948. Sus estudios de composición se remontan a la edad de seis años, con su primer maestro Charles Newcomb, del cual el señor Smith tiene un gran recuerdo, debido a que, gracias a él, la composición se convirtió en una experiencia física. Esto se explica debido a que las asignaciones que el maestro Newcomb dejaba al joven Smith consistían en copiar a mano diversas partituras de percusión y que además, recibía lecciones en diferentes estilos musicales que incluyeran percusión. La visión que le transmitió su primer maestro de composición era prácticamente: tocas y compones.

En adición a lo anterior, Smith fue alumno de composición del maestro Edward Diemente en la Universidad Hartt College of Music, en donde recibe su título de Licenciatura (1972) y Maestría (1973); En la Universidad de Illinois Urbana-Champaign su Doctorado (1977), y sus maestros durante su estadía en Illinois fueron Sal Matirano, Ben Johnston y Herbert Brün.

En ese mismo sentido, cabe señalar que durante esta etapa de estudios superiores, es cuando Stuart Smith hace sus primeras composiciones para Vibráfono y formas abiertas de composición (conocidos como *mobiles*). Para el año de 1976 el Señor Smith se convierte en profesor de música en la Universidad de Maryland, Baltimore, donde destaca sus presentaciones relativas a seminarios de Composición y la dirección del ensamble *UMBC New Music ensemble*. También trabajó como profesor invitado en el *New Music Institute* en Darmstadt, Alemania; como editor ejecutivo de las publicaciones de *Percussion Notes Research Edition* desde el año 1982 a 1984 y también se le conoce por haber publicado varios artículos en las revistas *Perspective of New Music*, *Percussive Notes* y el *International Synergy Journal*.

Por otra parte, las composiciones de Stuart Smith exploran varios instrumentos, entre los cuales podemos encontrar la flauta, la trompeta, el oboe, pero primordialmente la percusión. Es imperante recordar que, Smith ha trabajado la composición y la percusión durante toda su vida, lo que sin duda ha contribuido a su estilo particular de composición.

En New England (2017) Smith menciona:

Mi primera lección con Sal Maritano consistió en él observando mi partitura de forma silenciosa durante 45 minutos, ¿entonces de la nada me dijo “Te gustaría tocar algo de jazz en mi casa?” y dije, ¡por supuesto! Y entonces, teníamos mi batería en su casa. Ensayábamos un par de noches a la semana - piano y batería. Estas sesiones, fueron mis primeras lecciones con Sal. (p.13)

Con base a lo anteriormente citado, queda claro con la información de primera mano, que además de desarrollar el arte de la composición, se desempeñó como percusionista. Debido a esto, las composiciones del Maestro Stuart tienen una forma peculiar, basadas en su experiencia con los tambores o la batería, o por la forma como percibía su entorno. Recordemos que creció en Maine, Portland, en donde estuvo rodeado por mucha naturaleza, y como el mismo expresa, a través de

todos sus maestros de composición pudo ir perfeccionando y mejorando su manera de escuchar los sonidos, que luego se materializaban en composiciones musicales.

En adición a lo anteriormente expuesto, escuchar el nombre de Stuart Saunders Smith, es un sinónimo de música interesante para los percussionistas, ya que sus obras musicales van desde piezas con textos poéticos, jazz experimental, óperas y solos de percusión. Esto sin duda, es un aporte del compositor a la Literatura Percusiva.

A este respecto Notations 21 project (2008) nos dice:

“Stuart es un compositor cuyas combinaciones de ritmos y tonalidades introspectivas han estado rompiendo nuevos terrenos musicales e inspirando tanto a audiencias como a otros compositores durante años”.

Por otro lado, Muller (2014) menciona que:

Su música, de intrincada rítmica, típicamente no ofrece desafíos nuevos o inusuales en cuanto a la lectura de nuevos símbolos musicales; sin embargo, a menudo contiene polirritmias fragmentadas, presentando desafíos para aprender un nuevo lenguaje musical. El intérprete debe estar dispuesto a navegar por un laberinto de ritmos que no presentan una forma convencional de ejecución. (p.7)

Por último, queda demostrada la contribución del compositor a través de sus distintos géneros en la música, lo cual, sin duda alguna, lo convierte en uno de los más importantes compositores de la actualidad, composiciones que, en el caso de la percusión, nacen de esta experiencia doble que ha tenido el Sr. Smith, como compositor y percussionista, está última, que el mismo Smith reconoce como su carta de presentación, gracias a la experiencia física que el instrumento le proporciona a la hora de hacer música.

1.2 IANNIS XENAKIS

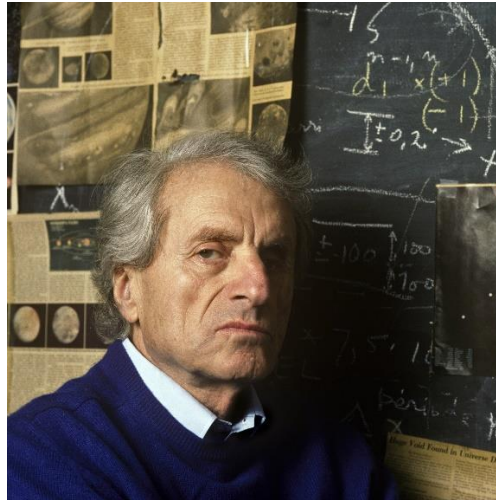


Figura 2. Iannis Xenakis

Nace en Brăila, Rumania el 29 de Mayo de 1922. Crece en un ambiente familiar griego, siendo el mayor de los hijos de Klearchos Xenakis y Fotini Pavlou, provenientes de Euboea y Lemnos respectivamente. Ambos padres tenían inclinación hacia la música, pero fue la madre la que lo introdujo al mundo de los sonidos y espacios. En sus primeros años, recibe educación por varias institutrices y para el año de 1932 es enviado a un internado en la isla Egea de Spetsai, Grecia. Perteneció al coro de dicha escuela, en donde trabajó las obras del compositor italiano Palestrina y del Maestro Wolfgang Amadeus Mozart. Su experiencia musical es complementada en este plantel con el estudio de la notación y el solfeo.

Por otra parte, una vez que termina sus estudios en Spetsai, Xenakis se traslada a la capital, Atenas, en 1938 para prepararse para los exámenes de ingreso en la Universidad Técnica Nacional de Atenas. Simultáneamente, recibe clases del compositor Ruso Aristote Kondourov en Armonía y Contrapunto.

Logra pasar exitosamente los exámenes de ingreso a la Universidad en 1940, pero sus estudios superiores fueron interrumpidos por la invasión de las potencias del Eje a la República Helénica, lo que posteriormente sería conocido como la Segunda Guerra Mundial. Dicha ocupación duraría hasta 1944, ya que empezaron

lentamente a retirarse debido al avance del Ejército Rojo en Rumania. Este es un periodo que marcaría un antes y después en la vida del compositor, pues es para estos años que se une al Frente Nacional de Liberación comunista y posteriormente a la resistencia armada, que se enfrentó a los Británicos cuando estos buscaban restaurar la Monarquía en Grecia. Producto de los enfrentamientos, Xenakis casi pierde la vida por las esquirlas de un Obús que le produjo serias heridas en el lado izquierdo del rostro, dando como resultado la pérdida de un ojo.

En palabras del propio Iannis, la experiencia fue muy difícil, y lo volcó al pensamiento abstracto, pensamiento que sería la base a lo que posteriormente el Músico aportaría al universo musical.

Para el año de 1947, a pesar de lo intermitente que estuvieron las clases universitarias, logró titularse como Ingeniero Civil. El 11 de Noviembre de ese mismo año, llega a París, debido a que en Grecia producto de su activismo, fue sentenciado a muerte.

Al respecto, Xenakis I., Porcelijn, D., Sparnaay, H., y Takahas, A. (2003) dice:

Aunque era un inmigrante ilegal en París, Xenakis pudo conseguir un trabajo en el estudio de arquitectura de Le Corbusier. Al principio trabajó como asistente de ingeniería, pero rápidamente ascendió a realizar tareas más importantes y, eventualmente, a colaborar con Le Corbusier en proyectos importantes. Estos incluyeron un jardín de infantes en el techo de un bloque de apartamentos en Nantes (Rezé), partes de edificios gubernamentales en Chandigarh, India, las "superficies de vidrio onduladas" de Sainte Marie de La Tourette, un convento dominico en un valle cerca de Lyon, y el Pabellón Philips en la Expo 58—este último proyecto fue completado por Xenakis solo, a partir de un boceto básico de Le Corbusier.

Por otro lado, mientras trabaja como asistente de ingeniería, Xenakis estudiaba Contrapunto y Armonía y hacía composiciones. Recibió orientación y clases de varios maestros, pero la mayoría terminaban rechazándolo y no fue hasta

que conoció a Olivier Messiaen, que pudo empezar a desarrollar sus ideas para la composición. De hecho, es el Serialismo modal de Messiaen el cual influye en las primeras obras de Xenakis. Gracias a este contacto con Messiaen, Iannis empieza a relacionarse con ciertos círculos de compositores, lo cual le permite darse a conocer, y en efecto, establecer contactos con algunos directores de Orquesta.

Para el año de 1957 recibe su primer premio de composición de la Fundación Cultural Europea, y en los años subsiguientes varios encargos musicales por organizaciones destacadas. Luego, en 1959, Xenakis decide dejar Le Corbusier, y dedicarse completamente a la música, mediante la enseñanza en universidades y la composición como fuente de sustento. A partir de este momento, no sólo es conocido como uno de los mejores compositores Europeos de su tiempo, sino también como investigador musical en el campo de la composición asistida por computadora, que se dio a conocer como el EMAMu (Equipe de Mathématique et Automatique Musicales). También se conoce al compositor por escribir numerosos artículos y ensayos sobre música, del cual resalta *Musiques formelles* en 1963.

Por otra parte, entre las contribuciones de Xenakis a la música están las de ser pionero en la música electrónica, la música por computadora, el uso de las matemáticas, física y estadísticas a la teoría musical, así como la integración del sonido y la arquitectura

Por último, Beyer, G. (2005) menciona que:

“Sostengo que en "Rebonds", Xenakis utilizó el concepto de la Sección Áurea (filtrado a través de la mente de Le Corbusier y su Modulor) como un dispositivo similar para determinar la organización formal”. (p.40)

1.3 Elliot Carter

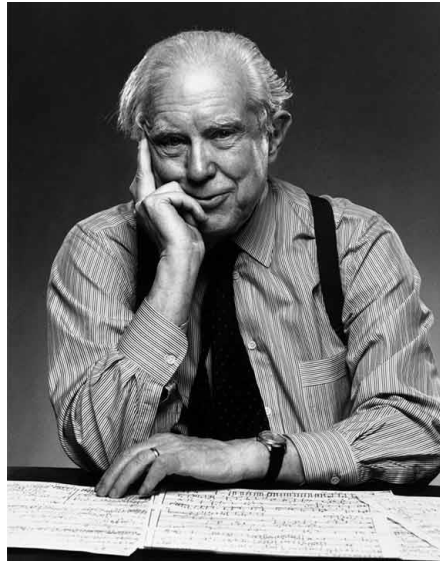


Figura 3. Elliott Carter

El compositor nace en la ciudad de Nueva York el 11 de Noviembre del año de 1908. Su padre, Eli C. Carter, fue un gran importador de encajes franceses y belgas con sede en Nueva York, y este a su vez tuvo un padre empresario, que, dicho sea de paso, fue el que le vendió la empresa al padre de Eli C. Carter (el abuelo de Elliott Carter), empresa que lanzó poco después de la guerra Civil Norteamericana como referencia de tiempo. Muchos autores resaltan los antecedentes de Elliott Carter Jr., precisamente porque muestra un pasado que refleja una vida acomodada y que fue determinante en la educación que el joven Carter recibió en cuanto a la música.

En adición a lo anteriormente expuesto, se sabe que Eli C. Carter padre, tenía una abierta indiferencia hacia la pasión musical de Elliott Carter Jr., pero esto no impidió que el joven Carter estudiara música en la Horace Mann School de Nueva York y que desde el año 1926 a 1932 lo hiciera en Harvard, estudios pagados desde

luego, por la familia de el joven Elliott Carter, lo que demuestra la relativamente segura situación financiera de la familia a principios del siglo XX. Esto permitió que los maestros de composición del joven Carter fuesen Walter Pistón y Gustav Holst. Luego, para el año de 1932, Carter viaja a París, Francia principalmente para estudiar con Nadia Boulanger en el *Ecole Normale de Musique*. De regreso a Estados Unidos, en el año de 1935, el joven compositor se dio cuenta que debido a la crisis de la gran depresión que azotaba al país económicamente, era muy difícil conseguir posiciones de profesor en las escuelas, por lo que tuvo que generar ingresos a partir de reseñas que hacía para la revista *Modern Music* y como director musical de una compañía de danza, la cual obtuvo gracias al contacto con uno de sus compañeros de clases en Harvard.

Posteriormente, en el año 1940 recibe una oferta de trabajo a tiempo completo en St. John's College en Annapolis, Maryland.

A este respecto Rahkonen, C. (1995) nos menciona:

Carter enseñó en St. John's College solo durante dos años, y la razón que dio para dejarlo fue su deseo de dedicarse más plenamente a la composición. Continuó escribiendo para *Modern Music* hasta el verano de 1946, momento en el que comenzó su segundo nombramiento académico, en el Conservatorio Peabody en Baltimore. Tras su renuncia a St. John's College en 1942, Carter solicitó con entusiasmo puestos remunerados en el gobierno de EE. UU., que estaba involucrado en la guerra. (p.6)

Según se ha citado, se puede observar que, a pesar de las circunstancias, Elliott Carter pudo seguir adelante con su propio sustento, de hecho, en los años posteriores a la segunda guerra mundial, Carter estuvo enseñando en varias universidades importantes dentro de Estados Unidos, como, por ejemplo: Queens College en Nueva York, Universidad de Yale, Julliard School por mencionar algunos.

Por otro lado, en el caso de la composición, cabe resaltar que Carter fue compositor residente en la American Academy of Rome, de igual forma en Berlín, por invitación del Senado de Berlín y la fundación Ford.

Con referencia a la forma de composición de Carter, al igual que otros compositores que le precedieron, existen fases a lo largo de su vida que reflejan el sentir del compositor en el momento en que estaba creando una obra. En sus primeras obras se puede observar el estilo neoclásico, pero ya para el periodo de la Segunda Guerra Mundial, Carter estaba trabajando en obras diatónicas, cabe recordar, que fue para este tiempo que el compositor norteamericano visualizó su tiempo más enfocado hacia la composición. Mientras que para el periodo que le siguió a la Guerra, específicamente 1950, es el que usualmente se le conoce más a Elliott Carter, con el uso enfocado en las polirritmias y el concepto que el describe como *modulación métrica*, lo cual se relaciona a un cambio constante de pulso causado por una superposición de velocidades. Estas ideas permiten que se puedan apreciar un flujo cambiante de material y carácter en su música. No obstante, la música de Carter es muy ingeniosa, con clímax dramáticos y ternura, a pesar de que se pueda considerar una técnica compleja de composición.

Entre los compositores que han influido a Carter se mencionan a Stravinsky, Hindemith y Samuel Barber. Por otro lado, a Elliott Carter se le atribuye la siguiente contribución a la literatura musical: 1 ópera, 2 ballets, 9 corales, 17 conciertos, 9 obras Orquestales dentro de las cuales se encuentra la Sinfonía No. 1 compuesta en 1942, 39 para música de cámara, 17 para voz, 13 para piano solo y 20 solos instrumentales.

De entre el grupo de solos instrumentales, cabe señalar los escritos para percusión, como *Figment V* para marimba (2009) y *Eight Pieces for four timpani* cuya fecha de composición se ubica entre los años de 1949 a 1966. Esta última obra, sin duda es un referente para el repertorio de recital de percusión a nivel superior.

1.4 Robert Honstein



Figura 4. Robert Honstein

Nace en Nueva Jersey, Estados Unidos en el año 1980. Es un compositor que posee una formación en piano y canto. Se encuentra radicado en Nueva York y es conocido por su colaboración con destacados músicos de todo el mundo.

Por otro lado, Honstein trabaja como profesor de composición en NYU, Steinhardt, ostentando el cargo de director del programa de composición de conciertos. Es miembro fundador del colectivo de compositores de Nueva York, Sleep Giant, que es un grupo de “5 talentosos muchachos”, que han realizado proyectos de larga duración para Eight Blackbird, El ensamble ACJW y el Septeto Deviant, así como una residencia de varios años con la Albany Symphony Orchestra. Es miembro cofundador de Fast Forward Austin, que es un Festival anual que se enfoca en la música nueva, en modalidad de maratón, y que se realiza en Austin, Texas. Dicho festival, surge como parte de la responsabilidad que el

compositor tiene con la música contemporánea y la necesidad de crear una comunidad para ello.

En adición a lo anteriormente expuesto, Robert Honstein es conocido como un compositor de música Orquestal, de cámara, vocal y de cine, y como prueba de ello en este último, está su nominación al Emy de noticias y documentales en la categoría de composición musical destacada, por su trabajo en *The Real Charlie Chaplin*. En ese mismo sentido, cabe señalar, que Honstein tiene una gran inclinación por la colaboración interdisciplinaria, lo que lo ha llevado a realizar proyectos con artistas de fotografía, diseñadores gráficos y diseñadores de proyecciones. Así mismo, es conocido el trabajo del compositor en proyectos con ballet, lo cual en definitiva permite la posibilidad de que su música sea coreografiada, como, por ejemplo, la coreografía de Omar Román de Jesús para la música de ballet que Robert realizó para *BalletColective*; Otras agrupaciones como: La compañía de danza *Alysa Pines*, *el National Ballet of Canada*, *Cincinnati Ballet*, *Alberta Ballet*, *Nancy Karp and dancers*, *BackhausDance*, *Urbanity dance* y *Frame dance* han realizado coreografías a la música del compositor norteamericano.

Con referencia al estilo de composición, se le relaciona con un romanticismo minimalista y un lirismo riguroso.

Al respecto, Moreau, D. (2023) dice:

Robert Honstein se está convirtiendo en uno de los compositores más notables de obras para percusión en la actualidad. Ya sea que esté componiendo para vibráfono preparado o para conjuntos de cámara mixtos, su música explora una vasta paleta de posibilidades tímbricas y texturas. (p.76)

De igual manera, los críticos señalan a menudo la fascinación del compositor norteamericano por la narrativa, el entorno y las experiencias cotidianas para la creación de obras profundamente contemplativas, como por ejemplo en la obra *Evergreen* para dueto de percussionistas, que es una composición de 5 movimientos

y que está basado en un poema de Susan Cooper titulado “El día más corto” y *Down Down Baby*, obra de varios movimientos para cello preparado y percusión, por mencionar algunos.

A este respecto, Millea, J. (2024) nos menciona:

“Como es común en la música de Honstein, “Evergreen” logra tanto belleza como tensión a lo largo de la pieza, y el Arx Duo lo hace parecer fácil”.

Por otro lado, Huang, A. (2017) nos dice:

Cada movimiento contiene una breve escena infantil que explora la virtuosidad formada por simples recuerdos de la infancia. El violonchelo es compartido por ambos intérpretes como el instrumento principal de la pieza. Frente a frente y a menudo tocando en movimientos espejo, se les pide a los intérpretes que canten, den palmadas, silben y toquen para crear una experiencia hipnótica y alegre que imita la experiencia del juego infantil. (p.11)

Como complemento a las reseñas de los periodistas y musicólogos con respecto a la música y estilo de componer de Robert Honstein, resalta el concepto de una composición originalmente emotiva y profundamente conmovedora.

Por último, vinculado al concepto de la composición, cabe señalar la lista de obras que Honstein tiene hasta el momento, que suman 11 obras orquestales, 9 para gran conjunto de cámara, 22 composiciones para pequeños conjuntos de cámara, 9 obras para música vocal, 9 para instrumentos solistas, 10 para percusión y 9 para ensambles grandes de percusión. Con respecto a los instrumentos de percusión, resalta el hecho que el compositor Norteamericano ha contribuido de una manera particular a la literatura percusiva, ya sea que se vea desde el punto de vista de solista, pequeño ensamble o gran ensamble, es evidente la preferencia de Robert Honstein por los sonidos percusivos.

1.5 Astor Piazzolla



Figura 5. Astor Piazzolla

Nació el 11 de Marzo de 1921 en Mar de plata, Buenos Aires, Argentina y murió el 4 de Julio de 1992 en Buenos Aires, Argentina. Conocido como el “Maestro Argentino del Bandoneón”, es precisamente con este instrumento que da sus primeros pasos en la música, cuando su padre Vicente, al cual llamaban Nono, le regaló el Bandoneón a la edad de ocho años.

Como dato curioso, el regalo fue dado por el Señor Vicente para que Astor pudiese convertirse en músico y se enfocará en una carrera, ya que antes de eso, no lograba comprometerse completamente o perdía el interés rápidamente.

En ese mismo sentido, Piazzolla recibe sus primeras clases de Solfeo en Argentina con diferentes profesores, presentando a su vez piezas de bandoneón, pero lo abandonó. Curiosamente, en esta primera fase, no logró conectar con la música, y menos con el tango, que le parecía triste y melancólico.

Posteriormente, debido a la recesión de los años 30, sus padres decidieron regresar a Nueva York. Se menciona el retorno de la familia a dicho país, debido a que ya

habían estado previamente, cuando Piazzolla tenía tan sólo cuatro años. En esta ocasión, el joven Astor conoce a Bela Wilda, pianista que era vecino de la familia y que había sido discípulo de Rachmaninov, y es este el que le inspira al estudio formal de la música. De vuelta a su país natal, a los 16 años, sigue con los estudios, y llega a conocer al Maestro Alberto Ginastera, quien le enseñó composición, orquestación, armonía, y despierta en el joven Astor el interés por la lectura musical, el cine, la pintura y el teatro. A la edad de 23 años, ya sumaba varios trabajos en cabarets y tenía su propia orquesta. A los 27 años, decide abandonar su orquesta y el bandoneón, para dedicarse a la composición y el estudio de la música.

La formación musical de Piazzolla se incrementó gracias a una beca ofrecida por el gobierno Francés para estudiar música, por lo que llegó a París en el año de 1954, allí, se alojó en Hotel Fiat, 36 rue de Donai. Este viaje por estudios es de suma importancia en la vida del compositor argentino, debido a que recibe clases de Nadia Boulanger, quien fuese condiscípula de Ravel, y maestra de Bernstein, Copland, Markevitch y Elliott Carter, como se mencionó anteriormente.

A este respecto, Piazzolla, como se citó en Gómez, M.A.P. (2021) nos dice:

“Esta mujer me ha enseñado todo lo que puedo saber de música”. (p.30)

Según se ha citado, se puede observar la relevancia que tuvo la experiencia de haber sido alumno de la Maestra Francesa, debido a que Astor Piazzolla estuvo convencido de la importancia del estudio musical y la formación continua, lo cual es complementado con el hecho de que fue ella la que lo hizo ver el camino que debía seguir, un camino orientado a sus raíces, es decir, como un renovador del Tango.

Posteriormente, a su regreso en el año 1956 a Argentina, Piazzolla funda el grupo musical Octeto Buenos Aires y da forma a El Quinteto Nuevo Tango. Más tarde, en la década de los años 70, el Conjunto Electrónico, que era un octeto y en los años 80, su último grupo, el sexteto Nuevo Tango. Durante esta etapa de la vida del compositor argentino, se dan varias giras en diferentes países, como, por ejemplo:

Alemania, Países bajos, Italia, Uruguay, Brasil, Chile. Colombia y con mayor frecuencia en su natal Argentina y en Francia.

Por otro lado, en cuanto al estilo musical del compositor Argentino, es en esencia Tango, conectado a la música clásica y el jazz, lo que en resumen se convierte en su Tango de Vanguardia, a través del cual le da una categoría de elegancia e internacionalidad. En adición, Piazzolla compuso arreglos utilizando el contrapunto y la fuga, lo que sin duda hace referencia a el período barroco, y en las composiciones jazzísticas, conocidas como Jazz-tango, resalta indubitablemente la armonía. De igual manera, como sucedió a ciertos compositores de períodos de la música anteriores, Astor tuvo que enfrentar en las primeras décadas de su trabajo a la crítica y músicos conservadores del Tango en Argentina, producto de su sonido contemporáneo, lo que trajo como consecuencia que en su tierra natal no comprendieran su música, llegando incluso a afirmar que lo que el componía, no era Tango.

Al respecto, Piazzolla, como se citó en Gómez, M.A.P. (2021) mencionó que:

“Tengo una ilusión, que mi obra se escuche en el 2020 y en el 3000 también. Mi música podrá no gustar o no, pero nadie podrá negar su elaboración, está bien orquestada, es novedosa, es de este siglo, y tiene olor a tango, que es lo que la hace más atractiva en todo el mundo”. (p.30)

Por último, en su listado de obras aparecen aproximadamente 3000 composiciones, entre obras sinfónicas y piezas de cámara. Recibió el premio César de París en 1986 y a los 60 años fue nombrado ciudadano ilustre de la ciudad de Buenos Aires, así, logrando el mismo reconocimiento que había recibido previamente en el exterior.

1.6 George Hamilton Green



Figura 6. George Hamilton Green

Nació un 23 de Mayo de 1893-1970 en Omaha, Nebraska, Estados Unidos. Proviene de una familia de músicos; tanto su abuelo como su padre ejercieron la profesión musical. El abuelo de George. H. G., Joseph Green, fue violinista y fabricante de violines en Nueva York y luego, cuando se muda a Omaha, se dedica a la dirección musical en la Séptima Banda de Cornetas de Plata del distrito y al rol de solista de Barítono de viento. El padre de George H. Green, llamado de igual forma que su hijo, George Hamilton Green, siguió los pasos del abuelo y se dedicó a la dirección y a la corneta como solista en la misma institución; también se tiene registro de su trabajo como arreglista musical.

George H.G. Jr. tuvo también un hermano mayor que se dedicó a la música, llamado Joseph Green. Ambos tuvieron una formación en piano, pero tiempo después, convencieron a su padre de que les comprará un xilófono, para aquel

entonces, lo que en principio parecía un instrumento pequeño y de apariencia extraña, pronto se convertiría en una experiencia maravillosa para los hermanos Green. En 1910 nace su hermano menor, Lewis Green, quien también tocó xilofón y con el que más tarde conformarían el *Green's Brothers Xylophone Orchestra* y el *Green Brothers Novelty Band*.

Desde pequeño George Hamilton Green Jr. mostró aptitudes excepcionales para la música, siendo considerado un niño prodigio del piano a la edad temprana de cuatro años. A los 10 años estudió violín con Ernest Nordin y a los 13, piano y composición con Sigmond Landsberg. De hecho, este último resalto a G.H.Green Jr. como el alumno más talentoso que había tenido.

Asistió a la escuela Lake entre los años 1905 y 1911, en su edad de preadolescencia y adolescencia. Durante este tiempo participó en muchas actividades y aprendió a tocar la Batería, la cual tocaba a menudo con la Banda de su padre, de igual forma el xilófono y las campanas tubulares. Luego de graduarse de la Escuela *Lake*, G.H. Green Jr. asiste a Creighton College Local, donde tomó un grado en artes liberales. También tomó algunos cursos de música y artes visuales, pero lo abandonó para formar su nueva familia con Georgia Ellen.

Para el año de 1914, El joven músico se dedicó al *vodevil* con el objetivo de preparase una carrera solista. Recibió un contrato de verano en el *Wall Theater* de Fremont, Nebraska, y en algunas ocasiones en Teatros localizados en Omaha, lo que le dio la confianza necesaria para llevar su música a Chicago. George H. G. Jr.

decidió entonces dejar el *vodevil* para instalarse en Chicago, donde su música causo gran impacto en cada lugar que se presentaba y le permitió posteriormente tocar con los mejores grupos y músicos locales.

Desde aquel momento, ha sido proclamado como “el xilofonista y solista más rápido, y maravilloso del país, o el extranjero”. Luego, en el año de 1916, fue artista de grabación popular con la compañía Edison y, junto con sus dos hermanos Joseph (Joe) y Lewis (Lew) Green, fueron parte del grupo musical original para los tres primeros trabajos de *Walt Disney*. Como complemento, cabe señalar que, en 1917, para elogiar a su nuevo artista, *Edison Phonograph Monthly* proclamó: “Los críticos que están familiarizados con las posibilidades del xilófono coinciden en que George Hamilton Green de Chicago es uno de los, si no el mejor, xilofonista del mundo”.

El estilo musical de George Hamilton Green es mayormente conocido en el ámbito del ragtime y el jazz, pero también realizó interpretaciones de piezas orquestales a modo de transcripciones. Como se puede inferir, su repertorio es amplio, pero es preciso señalar que también tuvo su música original, donde por supuesto están incluidas sus colecciones de piezas de ragtime.

Se retiró en 1946, por motivos desconocidos y falleció en 1970, unos años antes del resurgimiento de su música. Para el año de 1983, fue incluido al Salón de la Fama de la Sociedad de Artes de la Percusión (PAS). Gracias al esfuerzo y visión de George Hamilton Green Jr., el xilófono sigue siendo un referente en la interpretación de la percusión contemporánea, y de igual forma en el aspecto pedagógico.

CAPITULO 2. ANÁLISIS DE LAS OBRAS

2.1 The Noble Snare, para redoblante solo de Stuart Saunders Smith

Contexto Histórico

Fue un proyecto organizado para que compositores no familiarizados con el arte de interpretar la percusión pudieran hacer su aporte a la literatura del redoblante desde una perspectiva diferente. Aunque, ciertos compositores si tenían experiencia escribiendo o tocando la percusión, *The Noble Snare* dio una forma particular a la música escrita para este instrumento, debido a que se enfocó en un contenido musical más elaborado, haciendo uso de diferentes tipos de golpes y materiales externos.

Estructura General

Es una obra que consta de una métrica variada y se haya dividida en una parte introductoria, una primera sección que consta de varios temas, seguido de una cadenza, luego una segunda sección y una de recapitulación y final.

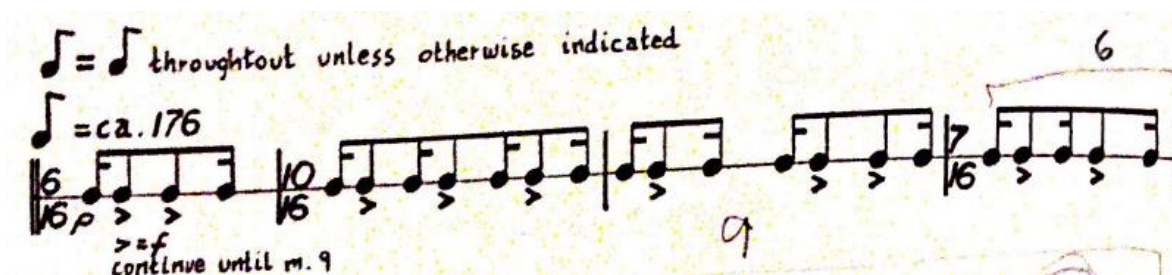


Figura 7. Parte Introductoria

La parte Introductoria comprende los primeros nueve compases. Es el único lugar en toda la obra que tiene la indicación **Corchea = 176**, lo que combinado con la unidad de tiempo en semi corcheas permite percibir un patrón muy rítmico que evoca el sonido de un solo rudimentario. Asimismo, resalta los patrones de notas inacentuadas con respecto a las acentuadas, debido a que el compositor pide que los acentos se toquen en una dinámica de forte, para lograr un mayor contraste.

Figura 8. Primera Sección

La Primera sección empieza en el compás 10 hasta el compás 52, con un cambio en la velocidad, marcando **negra = 72-76**. De igual manera, resalta el hecho de las métricas en unidades de tiempo en negras, corcheas y en menor medida en semicorcheas. Al mismo tiempo se presenta el uso de septillos, cinquillos y seisillos, lo cual confirma el estilo utilizado por Stuart Smith conocido como Música rítmicamente intrincada, como, por ejemplo, en el compás 10, en el 3er tiempo, la última semicorchea del cinquillo está en redoble ligado hacia las dos primeras partes del septillo que está ubicado en el compás 11 en **2/4**, y este septillo a su vez está escrito de una forma que muestra un quintillo fragmentado en el segundo tiempo de dicho compás.

En ese mismo sentido, resalta el motivo rítmico del compás 13 en **7/8**, construido en redobles acentuados divididos en tres partes y que concluye en el primer tiempo del compás 14 en **2/4**, de igual forma en tres redobles acentuados, pero, con base en un cinquillo. En adición a lo anteriormente expuesto, el compositor sigue utilizando a lo largo de esta primera sección, en sus diferentes temas, los cinquillos y septillos, pero con el concepto de disminución o aumentación de valores, como por ejemplo en vez de utilizar un cinquillo por negra, hace un cinquillo por corchea; y en el caso de los septillos, en lugar de un septillo por negra, emplea el septillo por blanca. El uso de notas de adornos triples en esta sección es notorio de igual forma.



Figura 9. Cadenza

Por otro lado, encontramos la Cadenza en el compás 52 con la indicación de *Senza Misura*, agrupada por el compositor en tres partes y precedido por el compás de cierre de la primera sección, construido en cinquillos y septillos con acentuaciones particulares, manos designadas y con una ligera pausa al final. De hecho, las tres partes en que se divide la Cadenza, presentan estas pausas ligeras al final de cada una. En el caso de la primera parte, las pausas están después de cada grupo de nueve notas, como el efecto de una respiración para poder preparar el contraste en dinámica de *mezzo piano* a *mezzo forte*. Además, tienen acentuaciones con la mano derecha que producen una sensación rítmica particular; en la segunda parte de la cadenza, se encuentran grupos de siete y tres notas, que,

por su patrón de acentos, da una sensación de tiempo ternario; y por último, la tercera parte, por la forma en que están las acentuaciones y combinaciones de manos, evoca al famoso rudimento conocido como Paradiddle. Presenta además por primera vez una dinámica en piano crescendo hasta llegar un grupo de notas de 16 con acentuación cerrada, y en *fortississimo* (**fff**), creando un efecto de intensidad impactante y de conclusión de esta sección.

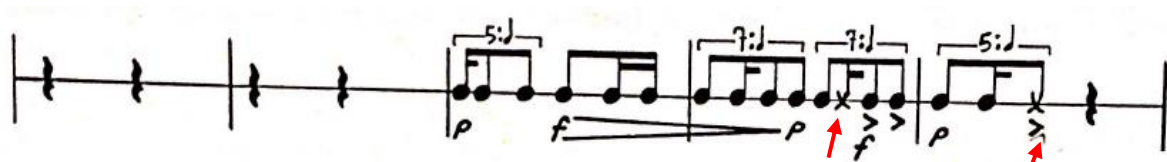


Figura 10. Segunda Sección

Esta sección empieza desde el compás 53 hasta el compás 85, presenta de igual forma varios temas y retoma la pulsación de **negra = 72-76**. En el extracto presentado en la *Figura 10* se señala el compás 67, que tiene como característica el tema de los recursos tímbricos utilizados por el compositor, en este caso, el uso del sonido producido por el efecto de percutir una baqueta sobre la otra. Aparece escrito en forma de (x) en la cabeza de la nota y es la única parte en toda la obra que hace uso de la combinación de sonidos en el cuero en conjunto con el de las baquetas, por lo que, al escucharlo, resalta sin duda alguna.



Figura 11. Recapitulación

La Recapitulación se encuentra en el compás 86 hasta el compás 100. Se caracteriza por ser una parte rica en dinámicas, en unidades de tiempo de negras y corcheas, uso de notas de adorno triples en cinquillos, pero, sobre todo, por la presentación de motivos rítmicos vistos en la primera sección. En la *Figura 11*, compás 98, se puede apreciar el uso de los redobles en tres partes acentuadas, similar al señalado en el compás 14, y seguido en el mismo compás, el redoble homólogo al compás 13, es decir, está mostrado de forma inversa.

Por último, en el compás 100, Stuart Smith representa el compás que cierra la primera sección, que como recordaréis, está compuesto por grupos de cinquillos y septillos acentuados de una manera particular, pero en esta ocasión, amplía el grupo de septillos a cuatro y en una dinámica menor, dando así pie a la síntesis de la obra para su conclusión.

2.2 Rebonds A, para percusión solo de Iannis Xenakis

Contexto Histórico

Fue compuesta entre los años 1987-1989 para dos grandes cassas, tres toms y dos bongos, en una época en la que el compositor ya tenía una trayectoria y en un período de tiempo en el que los compositores de música contemporánea se inclinaban más hacia la percusión. En adición, *Rebonds A* es una de las dos partes en las que está compuesta *Rebonds*, pieza que forma parte de los últimos trabajos que Xenakis hizo para solo de percusión y que desde entonces ha dejado un enorme legado a la literatura percusiva debido a su innovación y expresión.

Estructura General

Es una obra que implica una métrica cuaternario simple y que carece de secciones propiamente dichas, pero, desarrolla patrones rítmicos de menos a más, lo que da una sensación de movimiento y desarrollo de las ideas, para luego, regresar a una menor densidad de notas en conjunto con silencios prolongados, que señalan la parte conclusiva de *Rebonds A*. En adición a lo anteriormente expuesto, se resalta el uso de las polirritmias, los acentos y las dinámicas como parte de la estructura de la pieza, y que de igual forma ayudan a la percepción de crecimiento hacia el clímax y finalización de la composición.

Sobre la base de las ideas expuestas, se detallan brevemente los siguientes elementos.

Compás	Manos combinadas en golpes simples.	Manos combinadas en polirritmias.
1	9 golpes y 4 acentos	
6		M. Izquierda = tresillo de semicorcheas vs. M. Derecha = dos semicorcheas
15		M. Izquierda = cuatro fusas vs. M. Derecha = tresillo de semicorcheas
23		M. Izquierda = tresillo de fusas vs. M. Derecha = dos fusas
24		M. Izquierda = 4 Semifusas vs. M. Derecha = tresillo de fusas
55	4 golpes y 4 acentos	

Tabla 1. Desarrollo de la obra

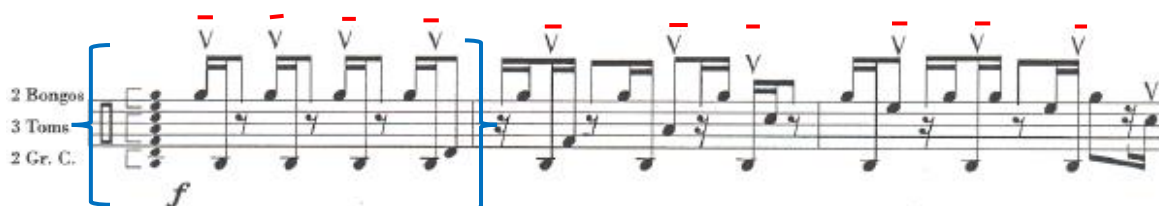


Figura 12. Fase 1

La Fase 1, como se señala en el ejemplo mostrado en la *Figura 12*, obedece al hecho de que Xenakis fue un arquitecto y que se conoce que hizo uso de las matemáticas como recurso para sus composiciones. El compás uno inicia esta fase

mostrando cuatro acentuaciones y nueve golpes en manos combinadas con golpes simples en la dinámica de fuerte (f). Posteriormente, se observa que en el sistema donde se encuentra el primer compás, hay dos compases más, haciendo un total de tres. Nótese, cómo el compositor organiza los acentos de forma tal que el compás uno como mencionamos anteriormente, tiene cuatro acentos, el compás dos tiene tres y el compás tres tiene cuatro acentuaciones nuevamente, lo que da una sensación de simetría. Aunado a esto, la densidad de notas va incrementándose progresivamente para dar la sensación de movimiento.



Figura 13. Fase 2

Esta fase empieza en el compás 6, y tiene como características las notas en manos combinadas en polirritmias, específicamente en la segunda semicorchea en subdivisión del tercer tiempo del compás. Como complemento, el tresillo en semicorcheas que se resalta en la *Figura 13*, es ejecutado por la mano izquierda en los toms 2 y 3, mientras las dos semicorcheas son tocadas por la mano derecha en el bongo 1, lo que en consecuencia produce un sonido particular en polirritmia y que se seguirá escuchando a lo largo de esta etapa en distintas variaciones. Llama la atención, que en esta fase es donde empieza la obra a sellar los silencios, hasta prácticamente el clímax de la obra, por lo que será usual la referencia rítmica subdividida en semicorcheas.



Figura 14. Fase 3

Por otro lado, la fase 3 la ubicamos en el compás 15 y tiene como característica otro patrón en polirritmia, localizado en la 11va. semicorchea en subdivisión. Resalta por el hecho de que la mano izquierda debe tocar ahora cuatro fusas en los toms 2 y 3 versus tres semicorcheas en la mano derecha en los bongos 1 y 2, lo que sin duda da un timbre único durante el transcurso de la obra y que de seguro llamará la atención. En adición, a lo largo de esta fase, aparecen las semifusas con manos combinadas en golpes simples, los tresillos de fusas y en mayor medida los grupos de dos fusas.



Figura 15. Fase 4

La Fase 4 se ubica en el primer tiempo y segunda semicorchea en subdivisión del compás 23. Como elementos representativos de esta fase, encontramos la polirritmia conformada por las tres fusas en la mano izquierda y las dos fusas en la mano derecha, las cuales en la 3era semicorchea queda en un patrón parecido, pero al revés. Esta polirritmia evoca al patrón visto en la fase 2, pero, en valores disminuidos, lo cual confirma la idea de utilizar estos recursos como una forma de mostrar un crecimiento en la pieza, como analogía a un ser vivo. En adición a lo anteriormente expuesto, es en esta fase en donde aparece el acento doble, exactamente en la sexta semicorchea en subdivisión, lo cual proporciona un color adicional a la obra.

Por último, cabe señalar que el percusionista Greg Beyer menciona el uso de la Proporción Aurea, con relación al compás 23 y su acento doble.

A este respecto, Beyer G. (2005) nos dice:

Estos puntos son inmensamente útiles en términos de fraseo y memoria, y, por lo tanto, los veo como una herramienta perfectamente válida para usar al formar una interpretación. El análisis aclara la importancia de los acentos dobles a lo largo de la línea temporal musical. Les da un significado más claro. (p.50)

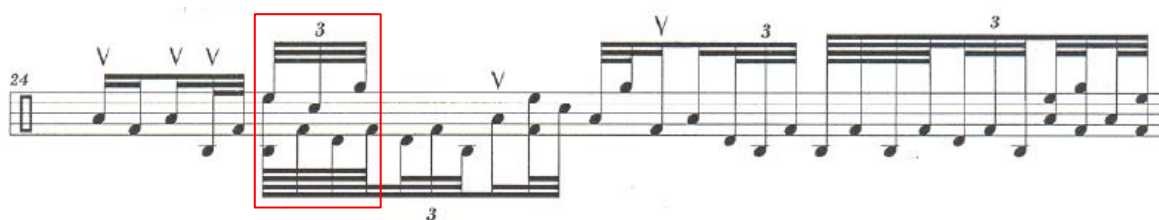


Figura 16. Fase 5

Esta etapa inicia en el compás 24, y como se puede observar en la *Figura 16*, resalta la polirritmia ubicada en el segundo tiempo y quinta semicorchea en subdivisión, que es similar al visto en la fase 3, sólo que, en valores más pequeños, es decir, cuatro semifusas en la mano izquierda vs. tres fusas en la mano derecha. Estos patrones en polirritmias serán cada vez más frecuentes en esta nueva etapa, en diferentes variaciones y es en donde encontraremos la mayor densidad de notas, así como también, los primeros silencios intensos que poco a poco van anunciando la siguiente fase.



Figura 17. Fase 6

Finalmente, la fase 6 la encontramos en el compás 55. Esta última etapa se caracteriza por ser la que tiene la mayor intensidad de volumen y por el disminuyendo, lo cual muestra como la obra está finalizando. Llama la atención las cuatro notas acentuadas en dicho compás, pues como recordaréis, en la Fase 1 lo encontramos

en el compás 1. Entre silencios prolongados y dinámicas contrastantes, la densidad y el movimiento se han reducido, para dar paso al final de la pieza.

2.3 Ocho piezas para 4 timbales sinfónicos de Elliott Carter

Contexto Histórico

Las ocho piezas para cuatro timbales Sinfónicos de Elliott Carter es una colección de piezas escrita por el compositor Norteamericano en 1950 y revisada en 1966. Por recomendación del compositor, en esta colección no se deben tocar más de cuatro como una Suite, por lo tanto, no es necesario tocarlas todas. El presente trabajo se enfocará solamente en *Moto Perpetuo* y *Canaries* por ser parte del repertorio en el recital de grado. *Moto Perpetuo* es la segunda pieza de esta colección, y es sugerida como un movimiento intermedio por Carter junto con la I, III y VI, en cambio, *Canaries* es la séptima pieza de este repertorio, y es sugerida como un movimiento de apertura o cierre por Carter junto con el IV, V y VII. El período en que fue escrita dicha obra tiene una relevancia histórica debido a que está ligada a la segunda etapa musical del compositor, ya que son las obras que representan al Elliott Carter con su estilo particular, alejado del neoclasicismo y enfocado en la complejidad de los ritmos y modulaciones métricas.

2.3.1 Moto Perpetuo

Estructura General

La pieza se basa en pulsaciones de semicorcheas agrupadas. Consta de un primer tema (A), conformado por varias frases que se encuentran en diferentes grupos de notas, y con sonidos diferenciados, como, por ejemplo: **C** para notas en el centro del timbal, **N** para tocar en la zona usual o normal del timpani y **R** para

tocar cerca del aro del instrumento. En adición, se utiliza baquetas especiales recomendadas por el compositor y se utilizan distintos tipos de golpes para crear estas frases, como es el caso del **Hd** para notas tocadas con la cabeza de la baqueta; **Tp** para las notas que deben ser tocadas con la punta de la baqueta y **DS** para producir un efecto de nota muerta, es decir sin vibraciones. En ese mismo sentido, la obra cuenta con un tema B, C y A1, este último, representa el retorno a las primeras frases vistas en el Tema A, que poco a poco conducen al clímax de la pieza para luego, llegar a su conclusión.

Tema	Compases
A	1- 9
B	10-17
C	18-27
A1	27-38
Final	39-41

Tabla 2. Estructura del Moto Perpetuo

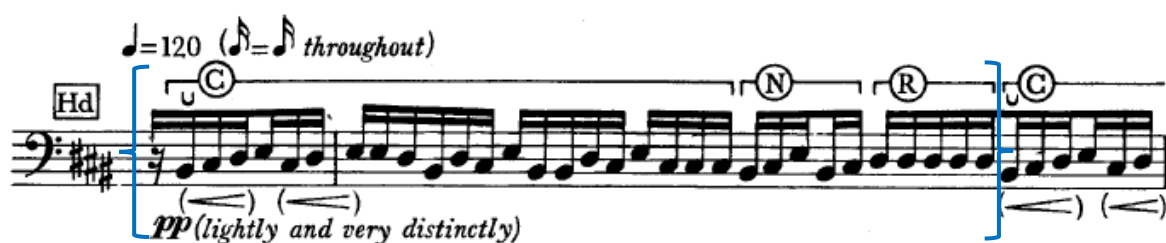


Figura 18. Tema A

El primer tema lo encontramos al principio y finaliza en el compás 9. Inicia con un motivo ascendente en grupo de seis notas, el cual es seguido por un motivo descendente en grupo de seis notas; seguido, se puede observar un grupo de cinco notas y luego uno de cuatro, en donde resalta el hecho de que todos los grupos hasta este punto están dentro del sonido (**C**) o en el centro del cuero del timpani; la

frase continua con un grupo de cinco notas ubicadas en la zona normal para tocar los timbales (**N**) y termina con el sonido (**R**) en un grupo de cinco notas. En adición a lo anteriormente expuesto, cabe señalar que esta frase mostrada en la *Figura 18* comprenden los compases 1 y 2, y servirá de referencia más adelante cuando la pieza muestre el retorno a estos característicos motivos. Esta, al igual que las otras frases que forman parte del Tema A, están señaladas con el golpe (**Hd**).



Figura 19. Tema B

El Tema B se encuentra ubicado del compás 10 hasta el 17 de la pieza. En el ejemplo mostrado en la *Figura 19* se puede observar la primera frase y parte de la segunda. La frase inicial de este tema se caracteriza por estar construida en grupos de cinco notas; los 3 primeros grupos de cinco están escrito en forma ascendente y los dos primeros tienen el efecto de transición del sonido (**N**) al (**R**) gradualmente; luego siguen dos grupos de cinco notas, pero de forma descendente. En adición, esta frase comprende los compases 10 en dinámica de piano y el 11 en mezzo piano.

En el segundo grupo de siete notas del compás 11 se encuentra parte de la frase dos, que tiene como característica el cambio súbito de dinámica y efecto sonoro en la segunda semicorchea del grupo y esta debe ser tocada en el centro del timbal (**C**), lo que sin duda resalta el efecto de una frase con otra. Ambas frases son tocadas con el golpe (**Hd**).

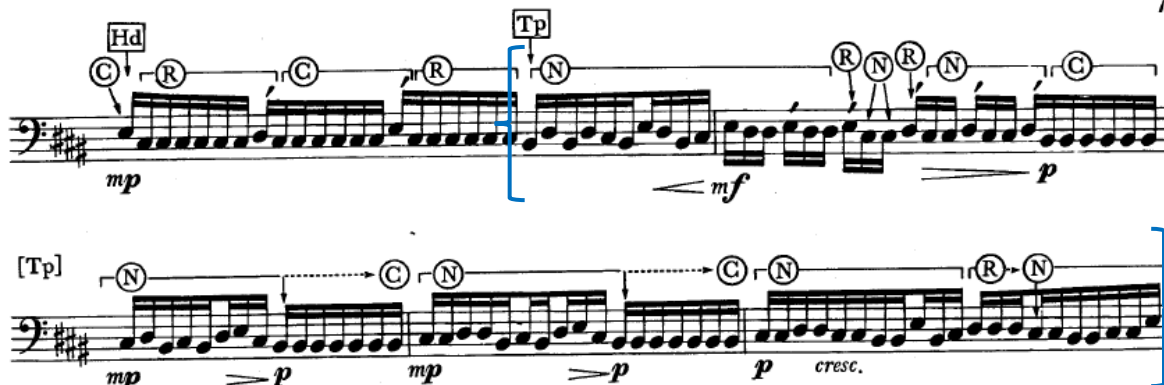


Figura 20. Tema C

Por otro lado, el Tema C se ubica en el compás 18 hasta los primeros grupos de notas del compás 27 y al igual que los temas anteriores, está construido por varias frases. En el ejemplo mostrado en la *Figura 20*, se muestran unas frases particulares, que se encuentran a partir del compás 20 de la obra y que resalta el uso del golpe (**Tp**) que representa una ejecución con la punta de la baqueta. De hecho, este Tema es el único lugar en toda la pieza que comprende la utilización de dicho tipo de golpe. En ese mismo sentido, cabe señalar que este efecto empieza en el último grupo de diez notas del compás 20, y sirve de transición para la siguiente frase que se encuentra en el compás 22 y 23, construido de tal forma que se escucha como a modo de pregunta y respuesta, es decir, un grupo de ocho notas en dinámica **mp** y con sonido en (**N**) recibe como respuesta un grupo de siete notas en dinámica de **p** y en transición del (**N**) al (**C**). Por último, se puede observar en el compás 24 el inicio de la siguiente frase con este efecto de golpe y que con su **p** in crescendo, va preparando al espectador para el final de este Tema.

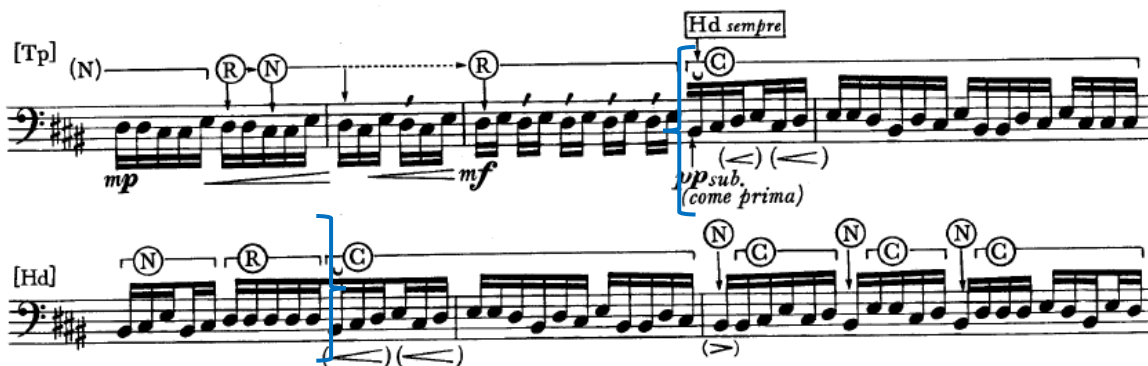


Figura 21. Tema A1

Este Tema representa el retorno al Tema A, se encuentra ubicado en el compás 27, en el último grupo de seis notas del compás en mención. La indicación señala *come prima* por lo que se entiende que el compositor expone nuevamente el Tema en cuestión, pero con algunas diferencias con respecto a la primera vez. En el ejemplo de la Figura 21, se señala la frase del Tema A1 que coincide con en el del Tema A.



Figura 22. Clímax y Final

El clímax de la obra se encuentra en el compás 38 y tiene como característica principal una dinámica en **forte** en grupos de notas dobles y sonido (N), que, dicho sea de paso, es la única parte en toda la pieza que lo tiene. En adición, este punto álgido en la composición se viene construyendo desde los compases anteriores,

como se puede observar en el ejemplo de la *Figura 22*, específicamente en los compases 36 y 37. Todos estos compases vienen siendo una variación de las frases encontradas al final del Tema A, en donde no solo se aumenta la dinámica, sino también la cantidad de grupos de tres notas en el compás 37 y de notas dobles para el compás 38.

Por último, el final de la pieza se encuentra resaltado en el ejemplo con llaves rojas, en el compás 39 y se puede observar que viene precedido de un grupo de tres notas con variación en **forte** y la nota **C#**, lo cual crea un contraste con el **pianissimo** del compás 39 con el sonido (**C**). Este grupo de tres notas aparece nuevamente como transición a unos motivos donde predomina la combinación de grupos de notas con sonidos (**N**) hacia el (**C**) para llegar al grupo de Notas muertas (**DS**) en polirritmia y dar por concluida la obra.

2.3.2 Canaries

Estructura General

Aunque la composición no sigue una forma tradicional, se puede apreciar un motivo rítmico predominante, que va teniendo variaciones a lo largo de la pieza. Como complemento, se encuentran secciones a modo de transición con modulaciones métricas, polirritmias o ambas, es decir, polirritmias con modulaciones métricas, para dar mayor vistosidad a la obra. Llama la atención el uso de los sonidos diferenciados, tal y como se señaló en *Moto Perpetuo*, los cuales son: **C** para notas en el centro del timbal, **N** para tocar en la zona usual o normal del timpani y **R** para tocar cerca del aro del instrumento. No obstante, los golpes en su mayoría se asumen de la forma tradicional en la que se tocan los timbales

sinfónicos, salvo ciertos compases donde se pide el uso del golpe conocido como *Death Stroke* (DS).



Figura 23. Motivo principal

El motivo principal de la obra se encuentra al inicio, en los dos primeros compases, y es el que se mostrará en forma de variación a lo largo de la pieza, pero, a menudo también se encontrará en su forma de frase, que corresponde a los primeros cuatro compases. En cuanto al color sonoro, encontramos este motivo principal con la indicación (C) y en 6/8 a velocidad de negra con puntillo = 90. En adición, el motivo señalado se encuentra diseñado en la combinación de una corchea con puntillo, semicorchea y corchea, que es sucedido por otro similar a partir de la cuarta corchea del compás y en las notas intermedias, es decir, en el B y C#; al final del motivo se podrá ver la nota grave (E) en el grupo de tres corcheas.



Figura 24. Modulación Métrica

Por otro lado, en la Figura 24, se puede observar los compases 18 al 21, que representan uno de los conceptos por el cual se conoce más a Carter, que es la modulación métrica, es decir, los cambios que se dan en la pulsación, pero que se dan de una forma orgánica a través de subdivisiones o figuras relacionadas. Tal es el caso del compás 19 que se encuentra en 3/4 a una velocidad de 180 la negra, y

que tiene tresillos acentuados que preparan el cambio para el compás 20, que está en **3/8** y con la indicación negra = a negra con puntillo. En otras palabras, las 3 corcheas del compás 20 suenan rítmicamente similar a los tresillos del compás 19.

En ese mismo sentido, el compás 21 que está en **3/4**, se haya influenciado por el compás 20, debido a que tiene la indicación corchea = a corchea, por lo que el tempo adquirido en las 3 corcheas del compás 20, determinará la velocidad en que se ejecutará las corcheas acentuadas en el compás 21. A lo largo de toda la obra se encontrarán más lugares con esta técnica empleada por el compositor norteamericano a modo de transición y enriquecimiento temático.



Figura 25. Primera Variación

La Primera Variación se encuentra en el compás 26, en **6/8** con velocidad de negra con puntillo = 90 y resalta en principio por el cambio en el color sonoro, debido a que en esta ocasión está en **(R)**, además de tener una dinámica por debajo, es decir en pianissimo (**pp**). Llama la atención que los motivos rítmicos del compás 26 y 27 empiezan con un silencio de corchea con puntillo y además se omiten las acentuaciones. Por otra parte, si se le compara como frase, el compás 29 se mantiene en el sonido **(R)** y está diseñado de una forma diferente a la frase original.



Figura 26. Polirritmia

El recurso de la polirritmia es utilizado por el compositor en el compás 61, donde se puede apreciar dos golpes en la parte superior y dos golpes en la parte interior para cada mano, creando una textura bifónica en la pieza. Luego, en el compás 62, se puede observar los tres golpes en la parte superior para la mano derecha y los dos golpes en la parte inferior para la mano izquierda; En el compás 63 la métrica está en **12/8**, por lo que el efecto de 2 vs 3 se duplica y en el compás 64 que está en **2/2** se utiliza la modulación métrica en conjunto con la polirritmia, lo que lleva a un desarrollo progresivo e intenso para ambas técnicas a lo largo de esta sección de transición.



Figura 27. Variación 2

La Variación 2 se encuentra en el compás 94, en **6/8** con la velocidad de negra con puntillo = 135 y resalta precisamente por tener una velocidad superior a las demás variaciones y por tener el contraste con los compases anteriores que vienen de una modulación métrica, que como es usual, se viene preparando gradualmente hacia el nuevo tempo en el compás 94. La primera parte del motivo tiene el silencio de corchea con puntillo y la nota en **C** en la semicorchea, y en **F** en la corchea No. 3, como recorderis, el motivo original sería con dos notas en **B**; el segundo grupo de 3 corcheas se mantiene exactamente igual que el motivo

principal, con 3 notas en **C**; En el segundo compás de esta variación el motivo está compuesto por una corchea con puntillo en **C**, una semicorchea en **E** y la última corchea ligada a la 4ta corchea en **C** y con la indicación del golpe **DS**. Cabe señalar, que es la única parte en toda la obra, en donde se encontrarán frases con esta indicación de golpe. Seguido, el motivo tiene una negra en **B**, que corresponde a la 5ta y 6ta corchea del compás, la cual busca resolver la frase por medio de otra negra en **E**, que se haya en el 3er compás y que asciende a una corchea en **F**, pero con el golpe **NS**. Por último, toda la variación se encuentra con el sonido en (**N**) y con una dinámica que va desde *forte* hacia un *fortissimo*.

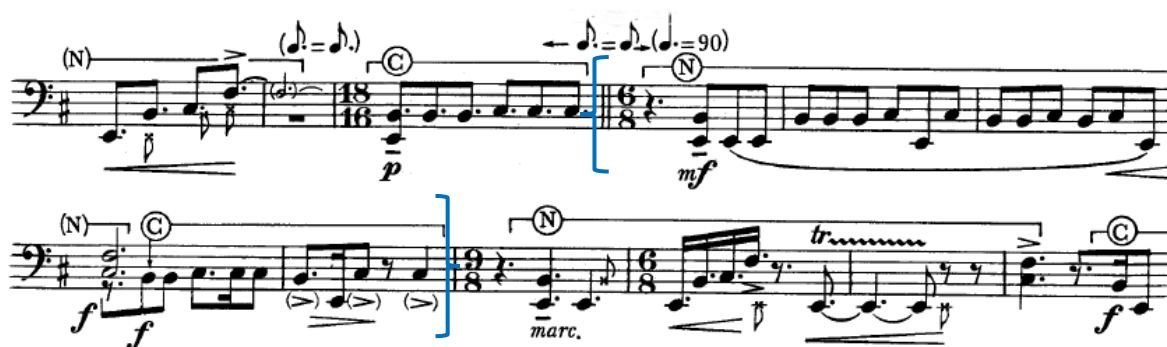


Figura 28. Variación 3

En ese mismo sentido, la variación 3 se encuentra en el compás 110 con dinámica de *mezzo forte*. En la *Figura 28* se puede notar que a partir del compás 109 se encuentra por tercera vez el cambio de velocidad de negra con puntillo = 90, que se había señalado en el motivo principal, al inicio de la obra. En este lugar la variación, como a modo de anacrusa tiene tres corcheas y en el compás 110 aparece el primer motivo modificado, que resalta por el hecho de carecer de silencios y que está totalmente construido en corcheas, por lo tanto, suman un total de seis. El segundo compás del motivo tiene las mismas notas que el motivo principal, pero nuevamente está construido en seis corcheas. Al observarlo como frase, se aprecia que el 3er compás tiene un acorde con las notas **C#** y **F** en blancas con puntillo con sonido en (**N**) y retoma el motivo característico de corchea con

puntillo, semicorchea y corchea con el sonido (C). El 4to compás cierra la frase con el acostumbrado ritmo sincopado.



Figura 29. Variación 4

Por último, la variación 4 se ubica en el compás 143, es decir, a partir de los últimos cuatro compases de la pieza, que, a manera de síntesis, nos recuerda el motivo principal, pero en esta ocasión, con la omisión de la sexta corchea del compás 144, que está en forma de silencio, para crear una atmósfera perfecta para el final dramático de los dos últimos compases con sonido (N) y en dinámica **f** hacia un **sff**.

2.4 Hymning, para marimba solo de Robert Honstein

Contexto Histórico

Hymning es una pieza para marimba solo, compuesta en el año 2016 por el compositor norteamericano Robert Honstein. Fue encargada por el percusionista Michael Burritt y estrenada el día 11 de Noviembre en el PASIC 2016 de Indianápolis, Indiana. Por otro lado, la obra proviene de la inspiración del compositor en cuanto a la experiencia que tuvo en su infancia tocando o cantando himnos, aunque aclara que no es una persona religiosa. De alguna forma, estas melodías le permiten recordar el sentimiento y vivirlo como si fuese hoy.

Estructura General

Con relación a la estructura de la obra, se puede catalogar como una Fantasía, que posee tres temas principales, a los cuales el compositor realiza variaciones y desarrollos de las frases correspondientes a cada una, pasando luego por secciones de transición y una recapitulación. Este solo para marimba posee una métrica mixta, por lo que es usual ver frases construidas en compases de **2/2** y **3/2** o en **2/2**, **5/4** y **3/4**, por mencionar algunos. Por último, Robert Honstein hace uso de la técnica del silbido o murmullo en conjunto con la melodías y partes armónicas de la marimba, lo que vendría a representar un grandioso CODA, por medio del cual da conclusión a la pieza.

Sección	Compases
Tema A	1 - 19
Tema B	20 - 37
Tema C	38 - 51
Variación Tema A	52 - 70
Variación Tema B	71 - 96
Variación Tema C	97 - 112
Transición	113 - 128
Recapitulación	129 - 144
CODA	145 - 162

Tabla 3. Estructura Hymning

rubato, $\text{♩} = \text{ca. } 56$
roll chords unless otherwise indicated

Marimba

p simple, lyrical, expressive

7

Mrb.

Figura 30. Tema A

El Tema A se encuentra al principio de la obra hasta el compás 19, construido en varias frases, que deben ser ejecutados con redobles en los acordes según lo indica el compositor. Llama la atención que, aunque la pieza aparece en el tono de Sol Mayor, no necesariamente se sigue una progresión de acordes usual al estilo de la armonía clásica, por lo que la composición es más libre en ese aspecto. En adición, en el ejemplo de la *Figura 30* se puede observar la indicación al inicio de la pieza que dice *Rubato*, Blanca = 56 aproximadamente y, además, muestra la primera frase del tema en cuestión, caracterizado por estar construido en forma de triada, en donde las voces internas se mantendrán fijas a lo largo de la frase en la nota **D**, mientras las voces externas van dibujando la melodía. En ese mismo sentido, la frase se mueve entre compases de $2/2$ y $3/2$, empezando en el acorde fundamental y resolviendo en un acorde que evoca la dominante de la fundamental. Por último, el tema tiene la indicación de ser tocada en la dinámica de *piano*, siempre expresivo y lírico.



Figura 31. Tema B

Por otra parte, el Tema B se encuentra en el compás 20 y se extiende hasta el número 37. En la *Figura 31* se observa la primera frase de este tema, que reafirma la tonalidad en **G** Mayor y que está diseñada en un registro superior al tema anterior, por lo cual las voces tocadas con la mano izquierda están en clave de Sol en los compases 20 y 21. En esta frase, sólo la voz interior de la mano izquierda se queda fija en la nota **D**, por lo que la otra voz interna puede ser vista entre las notas **G** y **F** a partir del compás 22, y por otro lado, son cada vez más frecuentes los reguladores en *crescendo* y *diminuendo*, lo que ayuda a incrementar la expresión en el tema.

33 **tenuto = emphasis and a bit more separation becoming animated

Mrb.

40

Mrb.

mp *mf*

Figura 32. Tema C

El Tema C se encuentra en el compás 38 y resalta por estar precedido por unas notas largas en acordes, por lo que, al llegar a dicho tema, se señala con la indicación de *Volviéndose animado*, lo que en definitiva se convierte en contraste con el final del tema anterior.

En adición a lo anteriormente expuesto, el tema en cuestión empieza en el acorde de **F#** Mayor, cuya relación con la tonalidad es la de función de dominante y proporciona una diferencia adicional con respecto a los temas anteriores, debido a la sucesión de acordes en particular que presenta.

49 *rit.* -----

a bit quicker, $\text{♩} = \text{ca. } 60$

**from 52 - 59 only roll INSIDE voice

mf *p* *pp* *p* simple, lyrical, expressive

55 roll all voices

Figura 33. Variación Tema A

Por otra parte, la variación del Tema A se encuentra en el compás 52 y se caracteriza por estar diseñada prácticamente igual que el Tema A, pero con la diferencia en los redobles de los acordes, debido a que se hace la indicación de sólo redoblar las voces internas en ciertos lugares y las voces externas quedan como *double stops*.

En el ejemplo de la *Figura 33* se puede observar en el compás 59 la indicación de “todas las voces en redobles”, que aparecerá a menudo entre ciertas frases. En adición, ciertas frases presentan una dinámica mayor a la del Tema A y en el motivo final de la variación, esta muestra una indicación de acordes sin redobles.

pressing forward, ♩ = ca. 63

71

Mrb.

pp sweetly

poco

75

Mrb.

p

80

Mrb.

p

mf

Figura 34. Variación Tema B

La Variación del Tema B se ubica en el compás 71 y resalta por la amplitud de sus frases, como se puede observar en el ejemplo de la *Figura 34*, la variación consta de 12 compases, tomando en cuenta que la frase original del Tema B es de cuatro solamente. En adición, el compositor reemplaza los redobles por corcheas, ya sea para ampliar como nota pedal, tal como se observa en el compás 71 y 72 con la nota **D**, o para utilizarlo como arpeggios, como por ejemplo en el compás 74 y 75.

Por último, y no menos importante, la velocidad para esta sección cambia a Blanca = 63 aproximadamente, lo que hace que se perciba con más ligereza.

94 *rit.* -----, *becoming animated, poco accel.* -----

Mrb. *f* *pp* *p*

99 ----- *excited, a bit quicker, ♩ = ca. 66*

Mrb. *mp* *mf*

103

Figura 35. Variación C

La variación del Tema C se haya en el compás 97 y se extiende hasta el 112. Al igual que el Tema C, este viene precedido por una nota larga en el compás 96, por lo que el compositor vuelve a señalar en la variación la indicación *Volviéndose animado*, pero, agrega para los compases 98, 99 y 100 de forma gradual el *Emocionado, un poco más rápido*, seguido de la velocidad en blanca = 66 aproximadamente.

En ese mismo sentido, Honstein usa las corcheas como reemplazo de los redobles vistos en el Tema C, pero en esta variación lo diseña de tal forma que ambas coinciden en siete compases en la primera frase.



Figura 36. Recapitulación

Por otro lado, luego de una gran transición, la Recapitulación llega en el compás 129. Se caracteriza por utilizar los temas A y C con la indicación de *Caer gradualmente en el tiempo y avanzando con ímpetu*, blanca = 66 aproximadamente, que como recordaréis, es el tiempo señalado en la Variación C. En ese mismo sentido, cabe señalar que la primera frase del Tema A aparece en la voz del bajo medio tono arriba y desarrolla de tal forma que enlaza con el Tema C, como se puede observar en el ejemplo de la *Figura 36*, en el compás 134, las notas **E#**, **G#**, **F#**, **E#** y **D#** corresponden a los compases 40, 41 y 42 del Tema C, pero medio tono arriba.

En adición, las voces están en el registro de una octava arriba y algunas figuras varían en su duración en comparación con el tema original, como, por ejemplo, algunas pasan de ser blancas a negras; a partir del compás 136, se puede apreciar la similitud de la melodía y el bajo con el compás 42 del Tema C, con las únicas diferencias en las voces internas. A partir del compás 138 las voces son exactamente iguales al tema original.

143 out of time, freely rubato, $\text{♩} = \text{ca. } 56$
 **whistle or hum along with melody as you play

Mrb. *ff*

p simple, lyrical, expressive

147

Mrb. *p* *pp*

152

Mrb.

Figura 37. CODA

Por último, la CODA se encuentra en el compás 145 y trae como síntesis frases de los Temas A, B y C, aunque, sobre sale en mayor medida el uso del Tema A. Es la Segunda vez en toda la obra que se repite la indicación *Rubato*, blanca = 56 aproximadamente y la única sección que utiliza la técnica del silbido o murmullo para acompañar la melodía y armonía de la marimba. En adición, como se puede observar en la *Figura 37*, la parte encuadrada en dorado corresponde a la referencia del Tema B, cuya melodía se encuentra brevemente a la inversa y la armonía de igual forma; por otro lado, las líneas rojas señalan la referencia al compás 12 del Tema A, que sería la segunda frase del Tema en cuestión, y que sobresale por el cambio en la voz melódica de un tono por debajo de la melodía original, así como también del juego con los valores de ciertas figuras musicales.

2.5 La Historie du Tango: Mov. II Café 1930, para Guitarra y flauta/violín de Astor Piazzolla; para Corno en F y Marimba, arreglo de Luis Colmenares

Contexto Histórico

La obra es una Suite del compositor Astor Piazzolla, compuesta en el año de 1985 y que publicó en 1986. La Suite consta de cuatro movimientos, de los cuales Café 1930 se ubica en el II. La obra busca representar de forma cronológica el desarrollo del Tango, y de allí el título de esta, por lo que puede considerarse como una música programática que busca representar ciertos escenarios históricos del Tango. En adición, Café 1930 viene a retratar la época en la que el Tango empieza a ganarse el respeto, pasando de sólo ser una músicaailable a una música que se podía escuchar, como es el caso de los Cafés, donde servía como música de fondo.

Estructura General

Café 1930 presenta motivos y frases melódicas que se repiten o que son encontradas en forma de variación a lo largo de la obra. En ciertas secciones se pueden encontrar modulaciones y lugares en donde el instrumento armónico (la marimba en este caso) toca melodías introductorias o de transición, lo que permite que los dos instrumentos puedan interactuar, de forma tal que puedan desarrollar las nuevas ideas que el compositor plasma para el Tango, mediante técnicas de contrapunto, entre otros. Finalmente, este segundo movimiento de la Suite hace su retorno a la sección principal, representado por la letra A y da por concluido el discurso musical mediante una CODA expresiva y melancólica. La métrica se encuentra en **4/4** y con un tempo de Andante = 76.



Figura 38. Introducción

La introducción comprende desde el compás 1 al 14. Como se puede observar en el ejemplo de la *Figura 38*, esta sección es solamente para la Marimba, está en **dm** y es la que establece el carácter melancólico y reflexivo de la obra. La frase está construida de tal forma que la voz del bajo tiene un motivo construido en blanca con puntillo y dos corcheas en el 4to tiempo que interactúan en forma de pregunta con la voz superior, cuyos motivos, por otra parte, están compuestos de cinco corcheas.

En adición, el patrón de bajo de los cuatro primeros compases servirá de referencia para las variaciones que se encuentran a lo largo de la obra, que como se puede observar, empieza con el bajo en **D**, afirmando la tonalidad en **dm**, pasando luego a su segunda inversión, es decir **dm/F**, luego **Sib** que representa **G** menor Séptima en y por último el bajo en **A**, que sería **A** Séptima. Sobre las bases de las ideas expuestas, la progresión armónica de referencia sería esta: **dm-dm/F-gm7/Bb-A7**.



Figura 39. Tema Principal

El Tema Principal se encuentra a partir de la letra A de ensayo, específicamente en el compás 15 y se extiende hasta el 42. Esta sección está caracterizada por la adición del corno Francés en F, que pasa a tener la melodía, y por tener varias frases melódicas, dentro de las cuales se encuentran las variaciones de la frase mencionada en la introducción. En el ejemplo de la *Figura 39* se señalan las voces del bajo que son exactamente igual al de la Introducción y del mismo modo lo es la progresión armónica, excepto en el último compás, donde **A7** pasa a ser un acorde de **A7Sus2**. En ese mismo sentido, cabe recordar la formación clásica y de jazz que tuvo el compositor argentino, por lo que no es de extrañar que haya hecho uso de estos acordes para darle un sonido nuevo al Tango.

Figura 40. Variación Letra B

La Letra B se ubica en el compás 31 y forma parte del Tema Principal. Es una variación de la melodía principal que resalta por el uso de cinquillos a partir de las notas de bajo de referencia, diseñados de forma tal que suenan como arpeggios. Por otro lado, la melodía en el corno evoca la frase vista en la letra A para la voz superior de la marimba, pero en esta ocasión a siete corcheas y de la misma forma la frase

de la melodía del corno, pero a valores reducidos, es decir, negra con puntillo y dos semicorcheas. Llama la atención que esta variación va en una dinámica de crescendo hasta desembocar en el compás 35, que es una parte muy enérgica y con esencia a Tango, en la *Figura 40*, se encuentra encuadrado en dorado.



Figura 41. Variación 2

Seguido del Tema Principal, encontramos una sección que servirá de transición hacia el *Maggiore*, esta parte se encuentra en el compás 43 hasta el 51 y tiene en sus primeros cuatro compases una segunda variación de la frase principal.

Asimismo, se puede observar como el bajo cambia en los compases 43 y 44, específicamente en la 4ta pulsación respectivamente, donde el compositor cambia las dos corcheas de la frase principal, por dos semicorcheas, lo que recuerda el motivo melódico del corno francés en la frase principal; Llama la atención que para el caso del corno, Piazzolla utiliza dos corcheas que van descendiendo en la 4ta negra de los mismos compases, como si se tratase de una alternancia en los roles de las voces.

La siguiente semi frase, compuesta por los compases 45 y 46 básicamente quedan igual en términos de ritmo, salvo pequeñas variaciones, como por ejemplo el reemplazo del galope del tercer tiempo del compás 45 de la voz melódica de la marimba por cuatro semicorcheas en descenso.

The image displays a musical score for two instruments: Horn in F (Hn in F) and Marimba (Mrb.). The score is divided into two systems. The first system shows measures 51 and 52. Measure 51 is marked 'molto accel.' and 'rall...'. Measure 52 is marked 'Maggiore' and 'a tempo tristemente'. A blue bracket highlights the transition from measure 51 to 52. The second system shows measures 53 and 54. Measure 53 is marked 'a tempo tristemente'. A yellow box highlights the Marimba accompaniment in measure 53. The Marimba part in measure 53 features a complex arpeggiated chord structure.

Figura 42. Maggiore

El contraste armónico de la obra se ubica en el compás 52 y se extiende hasta el 81. La nueva tonalidad en el Maggiore es la de **D** mayor, que sería la tonalidad homónima de **dm** y se confirma con el acorde en arpeggio de la Marimba en el compás 52, tal como se puede observar en el ejemplo de la *Figura 42*. En adición, El Maggiore está compuesto de varias secciones con frases melódicas con progresiones interesantes, como lo es por ejemplo los compases 56 y 57 que aparecen sombreados en amarillo, en donde se puede apreciar la progresión de **em** y **f#m** respectivamente. Llama la atención el uso de estos acordes debido a que es otra prueba fehaciente del uso de progresiones no tradicionales por parte del compositor, tomando en cuenta que precisamente estos dos compases poseen un motivo rítmico en la marimba que evoca la esencia del tango.



Figura 43. Variación Maggiore

En la Letra D de ensayo de la obra se encuentra la Variación de la primera frase del Maggiore, específicamente en el compás 60 y 61. En ese mismo sentido, se puede observar en la *Figura 43* que los arpeggios de la frase original son reemplazados por negras con puntillo en el bajo y por corcheas en arpeggios en la voz superior de la marimba. De igual manera, se resalta la melodía del Corno, que para esta variación queda con mayor densidad de notas y ornamentado.

Figure 44 shows a musical score for a transition and variation. The top system (measures 70-75) features a Horn in F (Hn in F) and Marimba (Mrb.) with a mezzo-piano (mp) dynamic. The bottom system (measures 76-81) shows a transition from 'lento' to 'a tempo' with dynamics ranging from piano (p) to mezzo-piano (mp). A yellow box highlights measures 79-81, where the Marimba plays a rhythmic pattern.

Figura 44. Transición y Variación

En la letra E de ensayo encontramos otra parte donde la marimba interpreta un solo, lo que permite que haya una interacción equilibrada entre ambos instrumentos y que la transición sea más orgánica. Por otro lado, luego de salir de la cadencia, Piazzolla retoma el motivo visto en el compás 56, pero en modo de variación para así crear mayor diversidad y tensión a la sección que servirá de puente para el retorno al Modo Menor.

Figure 45 shows a musical score for a recapitulation. The top system (measures 85-90) features a Horn in F (Hn in F) and Marimba (Mrb.) with a mezzo-piano (mp) dynamic. The bottom system (measures 91-96) shows a transition from 'lento' to 'a tempo' with dynamics ranging from piano (p) to mezzo-piano (mp). A yellow box highlights measures 95-96, where the Marimba plays a rhythmic pattern.

Figura 45. Recapitulación

La recapitulación se ubica en el compás 82 y se caracteriza por ser el retorno al tema principal. En ese mismo sentido, está señalado con el término *Minore*, lo que se puede traducir como la vuelta al tono original de la obra, es decir, el **d** menor, por lo cual el bajo de referencia que se ha señalado en este análisis es visto una vez más. Como se puede inferir, la voz del corno muestra las mismas melodías, al igual que la voz superior de la marimba, pero, el compositor juega con las octavas en las voces a lo largo de esta parte, como se puede observar en el compás 85 del ejemplo de la *Figura 45*, allí, en el cuarto tiempo, originalmente las dos corcheas aparecen una octava menos en el Tema principal, por lo que esto será frecuente a lo largo de la recapitulación, del mismo modo la reducción de valores en ciertas frases melódicas o cambios en algunos acordes para crear más tensión.

The image shows a musical score for a section labeled 'CODA'. It consists of two systems of music. The first system starts at measure 107. The top staff is for Horn in F (Hn in F) and the bottom staff is for Marimba (Mrb.). The Horn part has a 'Coda' marking and a 'rall.' (rallentando) instruction. The Marimba part has a 'dim.' (diminuendo) instruction. The second system starts at measure 110. The Horn part has a 'gliss' (glissando) instruction. The Marimba part has dynamic markings of *mf*, *mp*, and *p*. The score ends with a double bar line.

Figura 46. CODA

La CODA se haya en el compás 108 y como se puede inferir, es una síntesis de la obra, que de manera predominante se centra en la sección *Maggiore*, permitiendo una mayor interacción entre el corno y la marimba. En ese mismo

sentido, La CODA marca en el primer tiempo del compás el acorde de **db** menor con una figura de blanca, lo que recuerda el inicio de la obra, donde el bajo de referencia está distribuido en cuatro compases con la figura de las blancas; por otra parte, la voz superior de la marimba evoca la sección del *Maggiore* para el corno, donde el motivo está diseñado en siete corcheas, pero en esta ocasión, se hace con disminución de valores, es decir, en semicorcheas y para la voz del Corno, el motivo está construido de una forma similar al visto en la variación del *Maggiore*, seis notas, en donde el segundo tiempo tiene cuatro semicorcheas. Finalmente, el descenso progresivo de la conversación entre los dos instrumentos producto de los acordes nos lleva a la nota fundamental en el bajo en **D**, en el compás 113, para luego realizar un gran arpeggio que va disminuyendo en volumen desde la marimba hacia el corno, para cerrar con el acorde en arpeggio de **d** menor de la marimba.

2.7 Jovial Jasper, para Xilófono solo con acompañamiento de piano de George Hamilton Green

Contexto Histórico

Fue publicado en 1926 por George Hamilton Green Jr. junto con el subtítulo, Jovial Jasper A"slow drag", que hace referencia al baile de pareja conocido como slow drag, que por lo general se realizaba con música de carácter blues y tempo moderado. Este período de tiempo comprende los años en el que el Ragtime era popular, estilo musical con el cual también se le asocia.

Estructura General

La pieza consta de una introducción, seguido de una sección A, luego la sección B, posteriormente una sección A1 y concluye con un Trio. La métrica está en compás partido.



Figura 47. Introducción

Los primeros cuatro compases pertenecen a la Introducción, y se caracterizan por los *double stops* en ascenso hasta el primer tiempo del cuarto compás de forma cromática, que es el punto álgido de esta sección y que establece el acorde en **G7**.



Figura 48. Sección A

La Sección A se encuentra en el compás cinco hasta el compás 21. En la *Figura 48* se puede apreciar la primera frase a ocho compases, que es abordada con la anacrusa del cuarto compás de la Introducción. Esta frase se repite dos veces, más la repetición de casillas. La segunda repetición de la frase resalta por el hecho de que se presenta con ligeras variaciones para dar sentido de conclusión. La pieza está en **C** Mayor y las progresiones para esta frase son: **C6 – D7 – G9 –**

C6 – C°7 y G7. Estas frases se presentan nuevamente en el compás 39 hasta el 54, lo que representaría una sección A1.



Figura 49. Sección B

La Sección B se haya en la tonalidad de am desde el compás 22 hasta el 38.



Figura 50. Trio

El Trio se encuentra en el compás 55, con cuatro compases introductorios que evoca a la sección de la introducción, pero de forma inversa, y preparando el camino hacia el tono de **F** Mayor en el compás 59.

CAPITULO 3. PROBLEMAS PRESENTADOS EN LA EJECUCIÓN DE LAS OBRAS

En este caso es importante señalar que durante los años de estudio en la Licenciatura en Bellas Artes con especialización en Instrumento Musical: percusión, se trabajaron los fundamentos técnicos para la ejecución correcta de los instrumentos de percusión con sonido indeterminado y determinado, de tal forma que ayudase a enfrentar un repertorio acorde a los estándares internacionales.

Por ello se hacen necesario mencionarlos, como lo son, por ejemplo: Las Rutinas para Redoblante de Mitchell Peters, los ejercicios para Xilófono a dos baquetas de G.H. Green, los ejercicios para cuatro baquetas de Mark Ford, entre otros. De igual forma, es importante destacar que todos estos elementos fueron trabajados bajo la orientación del profesor de la cátedra, quien facilitó artículos con referencia a los temas tratados, videos, extractos orquestales y repertorio acorde al nivel universitario.

En adición a lo anteriormente expuesto, es imperante evidenciar que, al momento de seleccionar las piezas para el Recital de Grado, se establecieron a partir de criterios que abarcaran lo siguiente: una pieza para redoblante solo, pieza para timpani solo, obra de percusión múltiple, pieza para teclados a 4 baquetas y una obra para dueto, trío o ensamble. En adición, el repertorio escogido debe ser acorde al nivel esperado para un aspirante al título del Instrumento, procurando realizar una buena interpretación y presentación de la selección musical escogida. Como complemento, otros de los aspectos tomados en consideración para la presentación de esta opción de grado fue la instrumentación necesaria para poder abarcar de manera efectiva el repertorio, de manera tal, que permita rendir al mejor nivel en el recital.

A continuación, se presentará de manera detallada los problemas en la ejecución de las obras y sus respectivas recomendaciones.

3.1 The Noble Snare

La obra de Stuart Saunders Smith es un claro ejemplo de lo que significa “Música de intrincada rítmica”, debido a la forma en que plantea los motivos rítmicos, y que sin duda es el primer reto para poder abordar la pieza. Igualmente, es importante tener una referencia de la estructura de la obra, de modo que, permita abordarla de forma efectiva, como, por ejemplo, hacer la distinción entre la pulsación de la Introducción y la primera sección de la obra. En la introducción la pulsación es corchea = 176, por lo que, al poner el metrónomo a esa velocidad, la recomendación es hacer la subdivisión mental de las semicorcheas, de forma tal que nos permita abordar correctamente el patrón de “acentos y golpes suaves” establecido por el compositor en esta sección, independientemente de los cambios de métrica que tenga.

Por otra parte, aunque la obra a simple vista parezca muy confusa o saturada en ideas, la ejecución debe ser de tal forma que permita escuchar el mensaje que *El Redoblante Noble* tiene que decir, en otras palabras, profundamente orgánico y excelso.

Descripción del Problema	Sugerencias para solucionarlo
Complejidad en los motivos rítmicos	1. Establecer una referencia de la estructura de la obra. 2. Practicar la introducción a una velocidad lenta que permita internalizar el patrón de “acentos y golpes suaves con base en la subdivisión en semicorcheas 3. En las otras secciones, practicar los cinquillos y septillos por

	separado, a una velocidad lenta, como, por ejemplo, negra = 36, dando especial atención a los que aparecen fragmentados, con disminución o aumentación de valores. 4. Gradualmente ir conectando los temas y resaltar las acentuaciones y redobles.
Dinámicas	1. La pieza abarca un amplio rango de dinámicas, por lo que se hace imperativo trabajar los temas por separados, prestando además una especial atención a las alturas de las puntas de las baquetas, estableciendo patrones específicos, como, por ejemplo, el uso del pulso, los grados o pulgadas.
Notas de Adorno	1. La obra utiliza dos tipos de notas de adorno, por lo cual deben ser trabajadas por separado. 2. Para las notas de adorno tradicionales, los ejercicios de rutina de Mitchell Peters pueden ser una fuente de referencia, como lo es por ejemplo el de tresillo de semicorchea y corchea, por otro lado, el ejercicio basado en el patrón de

	galope sirve para abordar los dos tipos de notas de adorno.
--	---

Tabla 4. Recomendaciones The Noble Snare

3.2 Rebonds A

La Parte A del *Rebonds* de Iannis Xenakis resalta por su gran complejidad rítmica y por la interacción entre las ideas estructurales con las del sonido. Las afirmaciones anteriores señalan el primer desafío que establece esta pieza, que es el de la elección de los instrumentos, que depende en gran medida del acceso o la oportunidad de tener el set completo que menciona el compositor: Xenakis señala el uso de 2 bombos, 3 toms y 2 bongos, pero a menudo se puede observar a diferentes intérpretes haciendo modificaciones de ciertos instrumentos del set, como por ejemplo, el reemplazo de los toms por congas, o de un bombo por un *floor tom*, entre otros.

Independientemente de las combinaciones que se vayan a utilizar, el siguiente desafío es inexorable, y este consiste en la ubicación óptima de los instrumentos que componen dicho set. La importancia de este punto radica en el hecho de que, si bien es cierto que *Rebonds A* es un reto para cualquier percusionista, una ubicación inadecuada de los instrumentos del set podría hacer que la complejidad se duplicara, por lo tanto, de allí su importancia. Por otro lado, no podemos pasar por alto uno de los primeros pasos que comprende la lectura musical de la obra, lo que tomará cierto tiempo para que el ejecutante pueda acostumbrarse a esta nueva memoria muscular.

En base a las ideas expuestas, resulta imperativo el establecimiento del set de forma tal que se puedan abordar los motivos rítmicos de la forma más eficiente posible. En otras palabras, lo más cercano al ejecutante, emulando hasta cierto punto la disposición de las teclas de un piano, pero en este caso en términos de instrumentos membranófonos. Para lograr el control sobre las complejas estructuras

rítmicas de la obra, la recomendación es el uso del metrónomo a una velocidad menor a la establecida, que, aunque en principio pareciese lento, se debe recordar que la pieza va desarrollando a través de una mayor densidad de notas. Lo que se busca es abordarla de una forma que no complique la fluidez de la interpretación, y de allí, la recomendación de estudiarlo en conjunto a una velocidad más cómoda.

De igual forma, cabe señalar que el crecimiento de la obra va acompañado además de patrones en polirritmia que van de menos a más, por lo que se recomienda separar cada patrón de polirritmia y estudiarlo concienzudamente. En el presente trabajo se mencionó las polirritmias en fases, como por ejemplo en el compás seis, en donde la mano izquierda toca tres semicorcheas en tresillos vs dos semicorcheas para la mano derecha. Para esta primera fase es necesario practicar el patrón 3 vs 2 procurando hacer varias repeticiones hasta que se establezca el sonido correcto, de ser necesario, inclusive con la ayuda de una *caja sorda* (pads) para ganar la confianza necesaria hasta llegar a introducirlo con el resto de los motivos rítmicos de la Fase 1 con metrónomo.

En adición, el compás 15, el cual representa la fase dos del análisis de este trabajo, presenta la polirritmia de cuatro fusas en la mano izquierda vs 3 semicorcheas en tresillos con la derecha, cuya dificultad estriba en la técnica de la mano izquierda para poder tocar al tempo este patrón rítmico, por lo que se requiere la práctica del movimiento de rotación de la muñeca izquierda por separado, para luego agregar el tresillo en semicorcheas con la mano derecha. De la misma manera que se trabajó la polirritmia de la Fase 1, se procederá a integrar los motivos rítmicos de la Fase 2 incluyendo las polirritmias.

Se debe prestar mucha atención a estas dos fases, debido a que las otras dos fases de polirritmias están basadas en los dos primeros, es decir, es la aplicación de la disminución de valores para las fases 3 y 4. Por otra parte, y no menos importante, la utilización de dos tipos de acentuaciones por el compositor en esta obra representa otros de los retos a enfrentar por parte del percusionista, por lo que es necesario practicarlo de manera que se puedan diferenciar ambas y que resalte la función de fraseo que ambas proveen a la pieza. La recomendación se

basa en la utilización de los golpes fundamentales, y para el caso específico del compás 23, que es donde se ubica la fase 3, utilizar un golpe apoyado con el brazo pero que se combine entre un golpe completo de rebote con uno tipo *staccato*, de forma tal que resalte, producto del uso de la gravedad en conjunto con el golpe fundamental que amortigua el rebote, lo que dará como resultado el sonido de este doble acento.

3.3 Moto Perpetuo

La Segunda obra de las *Ocho piezas para cuatro timbales* sinfónicas sin duda alguna es una pieza de alto nivel de dificultad, por la forma en que fue compuesta, debido a que desde el inicio hasta el fin de la obra están presentes las semicorcheas, que van dibujando frases a través de grupos de notas, sonidos diferenciados o zonas para tocar, acentuaciones y áreas específicas para tocar con las baquetas especiales. Con relación a este último elemento, pero no menos importante, la confección de las baquetas puede considerarse como uno de los primeros retos para tocar esta pieza, debido a que las dimensiones de esta, en cuanto a tela/fiber skin, largo y peso del mango, pueden influir en la interpretación de la mencionada obra.

Por lo tanto, las recomendaciones al respecto serían: Utilizar para el mango de la baqueta un material sólido pero ligero, como por ejemplos los palillos usados para jardinería; el largo debe ser de tal forma que permita abordar el sonido diferenciado (**C**) sin tanto esfuerzo, por la sencilla razón de que es la tiene mayor cantidad de notas en toda la obra; utilizar en la cabeza de dos a tres capas de fiber skin y una en la punta, para poder realizar el contraste que el compositor pide para los golpes (**Hd**) y (**Tp**).

Por otro lado, está la dificultad para abordar los sonidos diferenciados o zonas para tocar en la pieza, que Elliott Carter denomina con las siguientes letras: (**N**) para tocar en la zona normal del timbal; (**C**) para el centro del timpani y (**R**) para el área cerca del borde del instrumento. La dificultad radica en el hecho de que, en

la mayor parte del tiempo, el percusionista no está acostumbrado a la idea de tener que tocar en tres áreas del timbal en una pieza musical, por lo tanto, para el correcto flujo artístico e interpretativo del *Moto Perpetuo*, el músico debe crear una nueva memoria muscular, de forma tal que se puedan entender los Temas que aparecen a lo largo de la obra. En adición, se debe señalar que la pieza casi en su totalidad, no presenta una combinación de manos sugerida, excepto al final de esta, por lo que el percusionista debe analizar cual combinación de manos será más apropiado para poder abordar los motivos que aparecen en los diferentes temas, por lo que la recomendación es por empezar a trabajar estos motivos con metrónomo negra = 60, para que de una manera calmada se pueda ir estableciendo o modificando las combinaciones de manos, donde surgirán notas en golpes simples, dobles y técnicas de manos cruzadas, que como se señaló, deben ser establecidas en función de los motivos que cada tema tenga.

Con base a lo anteriormente expuesto, las frases de los temas se deben ir puliendo una vez que los motivos y las zonas para tocar estén trabajadas, por lo que el músico debe desarrollar mucha paciencia, ya que es todo un proceso internalizar todos esos elementos. Por lo tanto, una vez que se logre el punto anterior, se empieza añadir otros aspectos interpretativos como lo son las acentuaciones; los sonidos diferenciados en transición, como por ejemplo: del área **(N)** hacia el **(R)** entre otros; las dinámicas que ayudan a diferenciar los temas y los sonidos específicos con las baquetas especiales, para poder dar más sentido de frase en los temas, como por ejemplo, en la transición del Tema C hacia el A1, se pasa de un sonido en **(Tp)** en el área **(R)** hacia un sonido en **(Hd)** en el área **(C)**.

Es precisamente el fraseo uno de los problemas principales de la pieza, ya que como se mencionó al principio, son semicorcheas agrupadas a lo largo de toda la pieza, pero son los elementos de sonido y dinámica los que ayudan a que los cuatros timbales sinfónicos puedan dar una señal de cuando se escucha una frase y cuando hay una referencia de un motivo en particular. Una vez que todos los elementos arriba mencionados se encuentren internalizados, se procede de manera

gradual a subir la velocidad, hasta llegar a una en donde la rapidez y el entendimiento de las frases interactúan de manera natural.

Como complemento a este punto, al respecto, Elliott Carter expresó su punto de vista en una entrevista realizada en el año de 1984 para la revista *Percussive Notes*.

Wilson P. (1984) menciona que, en palabras del propio E. Carter:

“El problema principal con las Ocho piezas es el fraseo”. (p.63)

3.4 Canaries

La Séptima obra de las *Ocho piezas para cuatro timbales* sinfónicos al igual que el resto de las piezas de esta colección musical goza de la fama de ser una obra compleja para cualquier timpanista. De igual manera, como se señaló en *Moto Perpetuo*, uno de los retos a enfrentar por parte del ejecutante es el de los sonidos diferenciados o zonas para tocar, lo que inevitablemente obligará al músico a tener que revisar compás por compás para poder tocarlo con mayor exactitud. Esto se complementará con el otro gran problema, que es el del fraseo en toda la pieza. Por otro lado, estará el reto por el cual se le conoce más a Elliott Carter, que es la modulación métrica y que se va mezclando de igual forma con los problemas mencionados anteriormente. Por último, la polirritmia, que, en esta obra, tiene mucha mayor presencia.

Como se puede inferir, los problemas mencionados arriba se estarán entrelazando y elevando de mayor manera la dificultad, pero como se mencionó en el análisis anterior, todo irá en función del fraseo.

Descripción del Problema	Sugerencias para solucionarlos

Sonidos diferenciados o zonas para tocar	1. Practicar la frase del motivo principal a una velocidad mucho más lenta que permita desarrollar la memoria muscular necesaria para la parte de transición del sonido (C) hacia el (R) en el 4to compás de la frase. 2. Aplicar de igual forma en las otras frases o variaciones de forma tal que se puedan apreciar los contrastes que presentan entre ellas.
Modulación Métrica	1. Utilizar el metrónomo a tempo lento en las frases o motivos que anteceden a la modulación métrica, como por ejemplo en el compás nueve, donde resaltan las semicorcheas con puntillo, en grupos de tres y con acentuación en la primera; la memoria musical permitirá recordar este patrón para poder emularlo en el compás 10 y que luego estas semicorcheas con puntillo influenciarán el motivo rítmico del compás 11 en 6/8, que señala corchea con puntillo = corchea. 2. Aplicar de igual forma con otras modulaciones métricas, poniendo especial cuidado a las zonas para tocar: (N), (C) y (R).
Polirritmia	1. Separar las manos en aquellas partes con mayor complejidad, como por ejemplo en el compás 65, donde no solamente se está utilizando la polirritmia, sino que además hay

	modulación métrica. Esto permitirá un mayor entendimiento de cómo funcionan las voces, para luego hacerlas interactuar.
Fraseo	1. Separar los motivos y semi frases para dar una mayor coherencia al discurso musical. Apoyarse en la interpretación efectiva de las dinámicas y zonas para tocar.

Tabla 5. Recomendaciones Canarias

3.5 Hymning

La pieza de Robert Honstein goza de un nivel de complejidad significativo y requiere el desarrollo de una buena técnica y musicalidad. Esto se debe al hecho de que la obra en gran parte está diseñada en un tempo lento, que oscila entre Blanca = 56 a 66, y que en gran medida debe ser ejecutada en redobles a cuatro baquetas. Aunado a esto, el compositor presenta Variaciones y otras secciones que de igual forma representarán un desafío para el percusionista, en el sentido de que esto obliga a que el músico se involucre en el concepto esencial de la obra, de tal forma que le permita mantener el flujo y energía que esta demanda.

Por consiguiente, la recomendación primaria es la de trabajar los acordes con manos separadas, sin redoblar, para ir reconociendo el sonido necesario, de tal forma que sean claras las progresiones una vez que se unan ambas manos. Incluso, al momento de estudiarlo, habrá momentos donde no será necesario la práctica de manos separadas, como, por ejemplo, la primera frase del Tema A, en el compás 1 al 9, que está construido en tríadas prácticamente, por lo tanto, practicarlos sin los redobles, permitirá escuchar detenidamente las progresiones de estos acordes, tratando de ser siempre lo más efectivo al respecto. Luego se debe trabajar la parte

expresiva, que a menudo viene señalado por reguladores tales como *crescendo* y *decrescendo*, no obstante, están por lo general en función de las frases.

De igual manera, en la segunda frase del Tema A, en el compás 14 concretamente, se recomienda trabajarlo con manos separadas y sin redobles, por la complejidad de las progresiones en *crescendo* y en figuras de negras. Como complemento, se debe practicar las negras de este compás a una velocidad más lenta.

Por otra parte, una vez que todas las partes escritas en acordes hayan sido trabajadas según las recomendaciones, se procede a aplicar los redobles a cuatro baquetas, tomando en cuenta que dependiendo del registro se aplicará una variación en la velocidad de estos, es decir, para aquellos acordes o frases con registros graves se aplicarán redobles que suenan a una velocidad menor, como referencia, podría decirse que suenan a semicorcheas al tiempo, como por ejemplo en el compás 50 y 51; para el registro medio se utiliza una velocidad regular, que es el que vemos en el Tema A, Tema C, en algunas transiciones y la CODA. Por otro lado, los redobles para registros más agudos deben ser abordados con una mayor velocidad, debido a que el sonido tiende a perder vibración con respecto a los dos registros mencionados anteriormente, un ejemplo para estas recomendaciones son el Tema B, transiciones y la Recapitulación. Para la preparación de este recital de grado, los redobles a cuatro baquetas en la marimba están basados en el tipo de *roll* "2+2"; no obstante, se puede aplicar las recomendaciones con otros tipos de redobles, como por ejemplo: *ripple*, mixto, entre otros.

Otro lugar con una dificultad significativa se encuentra en la parte final del Tema C, específicamente en la anacrusa del compás 48, donde se recomienda abordar los acordes haciendo énfasis con la mano izquierda como líder de la progresión, de forma tal que ninguna de las voces quede minimizada o para evitar que el recorrido se escuche débil.

Por otro lado, las Variaciones del Tema B y C se caracterizan por el reemplazo de los redobles por corcheas, lo que implica que son golpes simples en cada voz, pero de igual manera, debe ser tocado de tal forma que se pueda percibir el material

original escuchado en los Temas B y C. Aunque, es cierto, que la melodía está en un registro superior, y, por lo tanto, por defecto resaltará entre las otras voces, no se debe descuidar la intención de la variación.

Por último, y no menos importante, otra sección que presenta un grado de dificultad considerable es el de transición, concretamente en el compás 120, donde se encuentran arpeggios que abarcan cuatro octavas de la Marimba. Se recomienda ubicarse en el centro de la Marimba, de forma tal que no haya que dar ningún paso innecesario para abordar los arpeggios a 4 octavas, luego, las cuatro primeras notas en golpes simples alternados en el primer ascenso, en el segundo ascenso la nota **Db** en 2da octava se abordará con un *cruce de manos*, y así sucesivamente hasta llegar al clímax; el descenso naturalmente se desarrollará con golpes dobles laterales por la velocidad. Como complemento, al recordar que el arpeggio va de menos a más en velocidad, se aconseja practicarlo también en golpes verticales dobles, para internalizar las dimensiones que abarca toda esta Cadencia.

3.6 La Historie du Tango: Mov. II Café 1930

El segundo movimiento de *La Historie du Tango, Café 1930*, representa todo un reto para el percusionista debido a que originalmente fue escrita para guitarra y flauta trasversa, por lo que para el presente trabajo la parte de la guitarra lo hace la marimba y el de la flauta es para el corno francés en **F**. Como se puede inferir, la marimba debe en la medida de lo posible emular el estilo musical con el que se asocia la interpretación del Tango moderno y con la referencia del sonido de la guitarra. En ese mismo sentido, se debe buscar el balance entre ambos instrumentos, por lo que a menudo se tiene que tocar las frases con una dinámica superior para resaltar aquellas frases donde se encuentran las técnicas de contrapunto de forma tal que la participación de la marimba no quede opacada.

A continuación, se presentan los lugares que presentan mayor dificultad técnica e interpretativa para la marimba a cuatro baquetas y sus correspondientes recomendaciones.

Descripción del problema	Sugerencia para solucionarlos
Fraseo	Un claro ejemplo para trabajar este aspecto es la Introducción, debido a que está incluye el patrón de bajo que esta como referencia a lo largo de la obra. Como es una parte donde la marimba toca con carácter de solo, obliga al percusionista a establecer el carácter melancólico de la pieza, por lo que se recomienda tomar en cuenta que, aunque aparece una velocidad establecida (negra = 76), a menudo se tendrá que alargar o apresurar el tempo en aquellas partes donde la voz del bajo realiza una conversación con las voces superiores, técnica que se conoce como Rubato. De esta forma se logrará expresar con nostalgia el material temático que presenta esta sección y así preparar la esencia de gran parte de la pieza.
Motivos en octavas paralelas	Concretamente en el 4to tiempo del compás 29, se encuentra este lugar cuya dificultad técnica estriba en hacer que ambas voces suenen idénticas, por lo que la sugerencia es practicarlo a un tempo lento que permita desarrollar la memoria muscular en el descenso, establecido en un intervalo de 4ta justa entre la nota D y A, luego una 3era Mayor entre A y F y por último una 2da menor entre F y E. Aplicar el mismo criterio al 4to tiempo del compás 96, en la sección de

	Recapitulación, tomando en cuenta el incremento de una octava en la voz superior.
Variación en cinquillos	En el compás 31 o letra B, encontramos la variación del patrón de bajo de referencia en cinquillos. Esta parte debe ser interpretada estrictamente en el tempo, por lo que se debe tener cuidado con la velocidad que se hacen estos grupos de notas, por lo que la recomendación es de abordarlos con golpes simples alternados a una velocidad cómoda y progresivamente ir al tempo indicado.
Transición Letra E	Al igual que la introducción, es una sección solo de marimba, trabajar los acordes con golpes dobles verticales de forma tal que suenen limpios y aplicar Rubato en los acordes del compás 75. Retomar el tempo en el 76 y hacer las repeticiones necesarias hasta dominarlo.

Tabla 6. Recomendaciones Café 1930

3.7 Jovial Jasper

Esta pieza de George Hamilton Green no sólo representa su visión de grandeza y nobleza para el xilófono, sino también el aspecto pedagógico que el compositor y músico desarrolló como legado para los adeptos a la percusión erudita.

Se recomienda en primer lugar escuchar grabaciones para corroborar el estilo en que se debe tocar esta música conocida como *slow drag*, procurando preservar la forma original como se ejecutaba en los años dorados del ragtime; un claro ejemplo de esto lo encontramos en el compás número 10. Se deben trabajar también aspectos técnicos como los ejercicios en intervalos con movimientos

contrarios, de forma que se pueda ir familiarizando con la gran cantidad de *double stops* o notas dobles que tiene la obra.

Los *double stops* deben ser trabajados de forma tal que no se escuchen sonidos *flamming*, es decir, como si fuesen sonidos con apoyaturas simples, por lo que se deben practicar a tempo lento, para poco a poco ir ganando el pulso acorde con este estilo musical, que representa una danza en parejas, por lo tanto, además de sonar técnico, se debe procurar que proyecte la alegría y carácter habitual que conlleva este estilo musical que es una música popular.

Una vez que el aspecto técnico esté listo, se procede a trabajar la obra por secciones, buscando el sonido más claro y limpio posible a un tempo cómodo para familiarizarse con la obra, para posteriormente incrementarla hasta llegar al tempo aproximado de *slow drag*. La importancia de la simultaneidad en las notas dobles a lo largo de la pieza radica en el hecho de que está presenta notas de gracia simples y triples, por lo que debe haber una clara distinción a la hora de interpretarlos, de forma tal que se evite que las frases suenen parecidas a las notas de gracia simples.

CAPÍTULO 4. LA PERCUSIÓN DE MARCHA Y SU PAPEL EN LA JUVENTUD

Cuando se habla de la percusión de marcha es usual que se asocie con la actividad de percutir tambores y la de participar en desfiles durante fechas especiales de carácter protocolar, pero el concepto no se encasilla solamente allí, pues al indagar un poco, se podrá ver que esta modalidad puede llegar mucho más allá de lo evidente.

De esta manera, surge la importancia de señalar los beneficios producto de la práctica y participación en agrupaciones musicales que cuenten con instrumentos de percusión de marcha, sobre todo, en los más jóvenes, como lo es por ejemplo el desarrollo de las habilidades blandas, los beneficios en la salud y en el aspecto social.

A continuación, se mencionará brevemente los beneficios que obtienen los jóvenes al practicar con instrumentos de percusión de marcha.

4.1 Beneficios de la Percusión de Marcha para los jóvenes

Trabajo en equipo

El aspecto más notorio de las filas de tambores es precisamente que se trabaja con otras personas, que, en el caso de las escuelas, es la población educativa, que puede variar por edades, como por ejemplo en una escuela primaria, centro básico o ciclo completo. Los miembros que participan activamente en las filas de la percusión de marcha aprenden a relacionarse con las diferentes personalidades que tienen los integrantes, bajo la dirección de un profesor o instructor de percusión encargado, que los orienta en el sentido de la unidad para alcanzar los objetivos musicales

Liderazgo

Cuando los jóvenes participan en las diferentes agrupaciones que existen en la percusión de marcha, estas por lo general resaltan el trabajo de aquellos miembros que dedican gran parte de su tiempo a perfeccionar el repertorio aprendido y esto lleva a que ellos se conviertan en líderes. Esto sin duda, es una transformación positiva en el joven percusionista, debido a que adquiere consciencia de la importancia de ser un ejemplo para el grupo y así poder motivar a sus compañeros de ser mejores en cada ensayo y presentación.

Comunicación y escucha activa

Los programas de percusión de marcha a menudo se desarrollan de forma tal que no sólo se aprende a escuchar sonidos, sino también palabras. En ese sentido, los jóvenes deben prestar mucha atención a los detalles explicados en los ensayos para poder tocar las marchas o pasos de calle que se enseñan durante la temporada escolar, por lo tanto, hay mucha información por parte de los profesores y los miembros deben interactuar con sus líderes de sección o con el instructor para no perder el hilo de lo que se busca lograr, que es tocar de la mejor forma posible el repertorio.

Planificación y gestión del tiempo

Otro de los beneficios que desarrollan los jóvenes que pertenecen a estas agrupaciones musicales es el de la organización del tiempo de forma tal que se pueda cumplir con los objetivos propuestos. En ese mismo sentido, cabe señalar que estas actividades por lo general son de carácter extracurricular, por lo tanto, los jóvenes deben planificar su tiempo de manera que no les afecte su rendimiento escolar.

Flexibilidad

Otro aspecto interesante que fomenta la percusión de marcha en sus miembros es el de la capacidad de adaptarse al cambio. Siempre que se toca en agrupaciones musicales, dependiendo del contexto o lugar, existe la posibilidad de que se modifique ciertas partes del repertorio aprendido, lo que implica que el joven

percusionista debe tener una mente abierta a las nuevas directrices que se le dan, evitando así tener un pensamiento rígido sobre las cosas y a modo de actualización ir trabajando los objetivos que se plantean.

Beneficios en la Salud

Como se puede inferir, la percusión de marcha es una actividad física, lo que implica que los jóvenes estén en constante movimiento mientras están desarrollando una habilidad musical con la percusión, puesto que gran parte del programa se basa en cargar y desplazarse con los instrumentos. En una sociedad cada vez más sedentaria y con problemas de salud a temprana edad, la alternativa de realizar actividad física por medio de las percusiones de marcha en los estudiantes es de gran valor, debido a que ayuda a complementar la educación física en las escuelas o de promover la idea de mantener un buen estado de salud producto de las actividades físicas. Estos programas requieren el desarrollo de una resistencia al peso del instrumento mientras se ejecuta los pasos de calles entre otras opciones como las coreografías y programas de exhibición. Por lo tanto, se puede mencionar que gran parte de los miembros al final de la temporada de desfiles habrán ganado mayor masa corporal producto de la práctica constante en esta modalidad. Por otro lado, y no menos importante, esto también fomenta la práctica del enfoque mental, el cual es muy beneficioso para cualquier otra actividad que se proponga el joven estudiante.

A este respecto, Jones, S. (2019) menciona que:

Los ritmos musicales ayudan a orientar los procesos atencionales en el tiempo, lo que beneficia la preparación y control de las acciones motoras, y el perfeccionamiento del procesamiento temporal de la información. Esto también puede beneficiar la plasticidad cerebral a largo plazo y ayudar a combatir afecciones como la aparición temprana de demencia y la enfermedad de Alzheimer. (p.25)

Beneficios Sociales

Uno de los beneficios que las percusiones de marcha fomentan es precisamente el de alejar a las juventudes de los vicios y malos caminos, debido a

que implica el estar en muchas horas de ensayos enfocados en trabajar en equipo para lograr los objetivos. En adición, permite que el joven participante desarrolle confianza en sí mismo, la satisfacción de la superación personal y la de compartir con otros miembros que tienen la misma afinidad en cuanto a esta actividad. El resultado son vínculos personales y memorias que quedan para toda la vida del individuo.

4.2 Percusión de Marcha en Panamá

La Percusión de Marcha la encontramos en Panamá por lo general en Las Bandas profesionales tales como: Banda Republicana, Banda del Benemérito Cuerpo de Bomberos de Panamá, Banda de la Policía Nacional entre otros. Por otro lado, tenemos las Bandas Independientes y por último y no menos importante, las asociadas con las Bandas Estudiantiles.



Figura 51. Banda Republicana

Estás últimas representan la gran masa de consumidores de este tipo de percusión y por lo tanto un sector al cual se le debe prestar una gran atención, por la sencilla razón de que es precisamente en este grupo donde se puede tener la posibilidad de crear un impacto mayor en cuanto al acervo cultural respecta.

En los colegios públicos y privados del país hasta hace unos 21 años atrás aproximadamente se hacía común el uso de los patrones rítmicos más tradicionales (influenciados por Bandas como La Republicana y Los Bomberos) en la mayoría de las escuelas que estuviesen en el formato de Banda de Música y el de los patrones de Banda Independiente para el resto. Por otro lado, cabe señalar que en la actualidad se ha pasado del estilo tradicional a un estilo influenciado por filas de tambores Norteamericanas y Europeas.



Figura 52. Desfiles Patrios 2022

En La República de Panamá según datos estadísticos del Ministerio de Educación (2019) se cuenta con 3,125 centro educativos, divididos en 2,621 para categorías de Urbano/ Rural y 504 para las áreas indígenas.

Tomando en cuenta estas cifras, se puede tener una idea aproximada de cuantas agrupaciones de percusión podríamos tener a nivel nacional en los centros educativos del país, por supuesto, estos datos incluyen escuelas primarias, Centros Básicos de Enseñanza y colegios con ciclo completo, es decir, pre media y media (Bachilleratos).

Muchos de estos centros educativos, son escuelas primarias, en donde por simple observación durante las fiestas patrias se puede ver claramente que los instrumentos que predominan son de percusión de marcha. Las razones, se pueden inferir que van desde el costo de los instrumentos, a cosas tan prácticas como el tamaño y peso de estos. Es en esta etapa donde se dan las primeras experiencias musicales en los individuos, y en donde precisamente la mayoría de las veces por no decir todas, el nivel musical tanto de los estudiantes, así como el de los instructores es bajo y carece de un plan a mediano o largo plazo (conexión con escuelas secundarias).

Como se mencionó anteriormente, este grupo de percusión representa las primeras experiencias para los niños, en contraste con un grupo o porcentaje menor que lo pudiera obtener por otro tipo de programas, tales como los Campamentos de Verano Musicales, Escuelas de Música Oficiales y Privadas, entre otros. Por lo que se le debería brindar un programa integral que busque más allá que el simple compromiso con un acto protocolar.

Por otra parte, en las escuelas secundarias, se puede señalar el hecho de que en la gran mayoría hoy en día cuentan con instrumentos especializados y con instructores de percusión (equipo de trabajo). Hacemos la salvedad de que esta mención hace referencia sobre todo a las Bandas de Música, en las cuales en el siglo pasado era usual que un solo profesor se encargará de toda la Banda, a diferencia de las Bandas estudiantiles en el formato de Independientes o Banda de

Guerra como se le conoce coloquialmente, en las cuales ya se tenía el concepto del instructor por sección o especializado.

La etapa de la adolescencia sin duda es una de las más complicadas, pues es en donde la identificación del individuo está en constante cambio, y para aquellos chicos que tengan la posibilidad de pertenecer a un grupo en el cual tengan el sentido de pertenencia y de gustos en común, representa una verdadera joya, que equivale a experiencias de vida que los acompañarán a lo largo de su viaje en el mundo profesional y social.

Es en esta etapa en donde se dan las competencias entre Bandas estudiantiles, dentro de las cuales se puede observar cómo cada año se va emparejando la contienda, lo que da a entender que los jóvenes a pesar de estar rodeados de un entorno menos alentador, ya sea por las injusticias sociales o las noticias de corrupción, siguen creyendo en estos tipos de proyectos, en especial a los de percusión.

Como prueba tenemos históricamente los concursos del Club Activo 20-30, el de la Malta Vigor en los 90's y El concurso de la Lotería que cumplió su encuentro número 25, el 17 de Diciembre de 2023, todas son muestras claras en las que se ha podido ver a las juventudes panameñas disfrutando de espacios destinados a la música y el espíritu de competencia.



Figura 53. Encuentro de Bandas Estudiantiles 2022 organizado por la Lotería Nacional de Beneficencia.

Como complemento a la información anterior, para tener una idea de las cifras que se tienen de las últimas versiones del Concurso de Encuentro de Bandas Estudiantiles, se menciona que, en promedio, asisten 3,000 estudiantes procedentes de las escuelas oficiales y particulares del país para participar en las diferentes categorías, que por supuesto, en su gran mayoría, incluyen la percusión de marcha.

Por otro lado, como resultado de todos estos concursos históricos, podemos hacer mención especial de los concursos de Drumline que se están llevando a cabo desde hace unos años en Provincia Centrales y Panamá Oeste en las cuales una vez más podemos ver la gran cantidad de jóvenes involucrados en el mundo de la percusión de marcha, con proyección artística, temas y vestuarios que representan una idea o sentir, lo que en resumidas cuentas nos lleva a la siguiente reflexión:

Son escuelas en su mayoría oficiales o públicas las que participan, colegios que en su mayoría no cuentan con presupuestos elevados para compra de instrumentos,

viajes, entre otras actividades relacionadas con esta disciplina, pero que aun así no les impide el llevar a cabo su plan o presentación.

He sido testigo de escuelas de áreas rurales que han participado en modo de exhibición, más no de competencia, pues lo único que les interesa es expresarse y ser escuchados.



Figura 54. Drumline Battle 2023 organizado por PanaMarching

Si a esto se le suma los talleres y clínicas que se han estado realizando y que han tenido una asistencia efectiva, es decir, integrantes de los *Drumline* o grupos de percusión de marcha que han confirmado participación, asistieron e interactuaron satisfactoriamente, se puede tener el panorama más claro al observar que existe una sed de conocimiento y que estas actividades reflejan la importancia del movimiento percusivo en los jóvenes panameños.



Figura 55. Clínica de Percusión de Marcha

Aunado a esto, tenemos los testimonios de padres y estudiantes a los medios de comunicación donde ellos expresan la experiencia positiva (en su mayoría) en las agrupaciones percusivas, podríamos tener entonces más argumentos del impacto positivo que estas agrupaciones tienen en nuestra juventud.

Al final del día ¿Qué es lo que podemos esperar de la percusión de Marcha en nuestros jóvenes? Bastaría sólo con señalar los estudios científicos que respaldan el estudio de instrumentos en niños y adolescentes, pero siendo más pragmáticos, en nuestra sociedad panameña se aprendería el sentido de colectividad, lo que significa que cada persona tiene un papel y la sumatoria de todos los esfuerzos es la que nos permite lograr objetivos a corto, mediano y largo

plazo. Este pensamiento aprendido, nos permitirá cambiar el rumbo y la manera de pensar de nuestros futuros ciudadanos por un Panamá mejor.

CONCLUSIONES

1. Las biografías de los compositores permiten tener una perspectiva diferente acerca de las obras a interpretar, lo que es muy importante a la hora de presentar el recital, debido a que esto permite ser lo más cercano posible a lo que el compositor pensaba al momento de hacer la composición.
2. La investigación de estas biografías permite tener un panorama mucho más amplio en cuanto a la Historia de la Música del Siglo XX y parte del XXI, estableciendo puntos de conexión entre los acontecimientos sociales y económicos que se dieron durante los años en que estuvieron haciendo las composiciones.
3. Las segmentaciones de las Piezas a modo de análisis ayudan en la preparación de una estrategia que permite abordar las Obras a interpretar de una forma más eficiente y amplía la posibilidad de comprender lo que el compositor quería exponer en sus escritos musicales.
4. La elaboración de una lista de los problemas relacionados con la interpretación de las obras es un excelente complemento para el análisis hecho a las piezas y lo convierte en una fuente de referencia para posteriores recitales o presentaciones.
5. La participación en los grupos de percusión de marcha además de promover el sentido cívico en el estudiante ayuda a reforzar el amor por las tradiciones y las buenas costumbres. Los beneficios de participar en una fila de tambores en los jóvenes van desde los social, la salud y lo cognitivo.

RECOMENDACIONES

Establecidas las conclusiones de este estudio se recomienda:

Continuar aplicando las investigaciones de las biografías debido a que inciden positivamente en el acervo cultural y profesional del aspirante al título de Licenciatura en la Facultad de Bellas Artes.

Se aconseja seguir haciendo trabajos referentes a los compositores más recurrentes en la Literatura Percusiva, de modo tal que se pueda obtener información en idioma español acerca de sus obras y aspectos relevantes de sus vidas.

Se recomienda la elaboración de espacios adecuados para el estudio práctico de las obras a interpretar, como por ejemplo cubículos de estudios y horarios amplios, de forma tal que permitan a los percusionistas abordar de una forma más efectiva los problemas relacionados con las piezas a interpretar.

Modificar el documento final para el Trabajo de Grado a uno más general, de forma tal que el porcentaje de trabajo sea mayor para el aspecto práctico del recital y en menor medida para la elaboración de la Tesina, debido al tiempo que consume presentarlo acorde a las normas existentes.

Se recomienda Núcleos de estudio para la percusión de marcha en las comunidades, principalmente las de áreas de riesgo social, como una alternativa que ayude a mejorar la calidad de vida y permita un cambio social de los jóvenes panameños.

Referencias Bibliográficas

- Papastefan, J. (1980). Contemporary Timpani Techniques. *Winter 1980 Percussionist*, 17 (2), 75-87. Recuperado de:
<https://publications.pas.org/Archive/reswin80/articles/reswin80.75-87.pdf>
- Mc Cornick, R. (1974). Eight pieces for four timpani by Elliott Carter: Analysis by Robert M. Mc Cornick. *Fall 1974 Percussionist*, 12 (1), 7-11. Recuperado de:
<https://publications.pas.org/Archive/fal74/articles/fal74.07-11.pdf>
- Larryck, G. (1974). Eight pieces for four timpani by Elliott Carter: Analysis by Geary H. Larryck. *Fall 1974 Percussionist*, 12 (1), 12-15. Recuperado de:
<https://publications.pas.org/Archive/fal74/articles/fal74.12-15.pdf>
- Kastner, K. (1996). Percussion in Discussion: New Music at PASIC '96. *Percussive Notes October 1996*, 34(5), 63-67. Recuperado de:
<https://publications.pas.org/Technology/9610.63-67.pdf#search=%22stuart%20saunders%20smith%22>
- Notations 21 Project (2008). Word press: interview with Stuart Saunders Smith and Silvia Smith by Theresa Sauer. New York, EU. Recuperado de:
<https://notations21.wordpress.com/interview-with-stuart-saunders-smith-and-sylvia-smith/>

New England. (2017). Kairos Music. Vienna, Austria. Smith Publications.

Recuperado de: https://www.kairos-music.com/sites/default/files/downloads/0015053KAI_saunders-smith_iTunesBooklet.pdf

Smith, S. (1994). Showing and saying. *Percussive Notes April 1995*, 33 (5) 68-70.

Recuperado de: <https://publications.pas.org/New%20Music-Research/9504.68-70.pdf#search=%22stuart%20saunders%20smith%22>

Honstein, R. (2024). Robert Honstein biography. New York, EU: Abstraction Music

Group. Recuperado de: <https://www.roberthonstein.com/bio>

Gómez, M. (2021). Cien años con Astor Piazzolla. *Agenda Cultural Alma Máter*, (284) 7-10. Recuperado de:

file:///C:/Users/ch4_r/OneDrive/Pictures/Miscel%C3%A1neos/UP%20Trabajos/Piazzolla%20jmosqueramurillo,+7-10.pdf

Santamarina, M. (2005). Biografía de Astor Piazzolla. *Intramuros: biografías, autobiografías y memorias*, (22) 30.

Rojas, D. (2022). INFOBAE: 100 años de Iannis Xenakis. Recuperado de:

<https://www.infobae.com/cultura/2022/05/21/100-anos-de-iannis-xenakis-su-asombrosa-vida-y-un-concierto-homenaje-no-convencional/>

Beyer, G. (2005). All is number: Golden section in Xenakis "Rebonds". *Percussive Notes*, 42 (1) 40-50. Recuperado de:

<https://publications.pas.org/Symphonic/0502.40-51.pdf#search=%22rebonds%20a%20by%20iannis%20xenakis%22>

Muller, J. (2014). Amidst the Noise: Stuart Saunders Smith's Percussion Music.

Percussive Notes, 52 (4) 7-14. Recuperado de: <https://pas.org/wp-content/uploads/2024/02/1407.06-15.pdf>

Xenakis, I., Porcelijn, D., Sparnaay, H., y Takahas, A. (2003). *Iannis Xenakis*.

Edition RZ. Recuperado de:

<https://www.hellenicaworld.com/Greece/Person/en/IannisXenakis.html>

Rahkonen, C. (1995). "Elliott Carter A Bio-Bibliography", by William T. Doering (Book Review). *Notes*, 52 (1) 112.

Wilson, P. (1984). Eight pieces for four timpani. *Percussive Notes*, 23 (1) 63-65.

Recuperado de: <https://pas.org/wp-content/uploads/2024/02/pnv23n1.63-65.pdf>

Moreau, D. (2023). New Percussion Literature and Recordings: Robert Honstein.

Percussive Notes, 61 (6). 71-76. Recuperado de:

<https://pas.org/reviews/robert-honstein-robert-honstein/>

Millea, J. (2024). New Percussion Literature and Recordings: Robert Honstein.

Percussive Notes, 61 (2). Recuperado de: <https://pas.org/reviews/ambient-resonances-arx-duo/>

Huang, A. (2017). Focus Day 2017: Percussion Works since 2000. *Percussive Notes*, 55 (4) 8-15. Recuperado de: <https://pas.org/wp-content/uploads/2024/02/1709.08-15.pdf>

Jones, S. (2019). Cognitive, Physical and Pedagogical Benefits of Marching Percussion. *Percussive Notes*, 57 (3) 24-26. Recuperado de: <https://pas.org/wp-content/uploads/2024/02/1907.24-27.pdf>

Estadísticas Educativas. (2019). Directorio de Centros Educativos. Meduca. <https://www.meduca.gob.pa/direccion-plane/estadisticas>

Brydwell, B., Lyons, S. (1987). A salute to George Hamilton Green, a xylophone genius. *Percussive Notes*, 25 (5) 54-56. Recuperado de: <https://pas.org/wp-content/uploads/2024/02/pnv25n5.54-57.pdf>

Stone, G. (2000). George Hamilton Green. *Percussive Notes*, 38 (3) 83-84. Recuperado de: <https://pas.org/wp-content/uploads/2024/02/00.06.83-85.pdf>

Fairchild, F. (1983). Hall of Fame: George Hamilton Green. PAS. Recuperado de: <https://pas.org/george-hamilton-green/>