

**RECITAL INTERPRETATIVO DE PERCUSION SINFÓNICA:**

**LUIS FELIPE BERNAL ACOSTA**

**UNIVERSIDAD DE NARIÑO  
FACULTAD DE ARTES  
DEPARTAMENTO DE MUSICA  
SAN JUAN DE PASTO  
2015**

**RECITAL INTERPRETATIVO DE PERCUSION SINFÓNICA:**

**LUIS FELIPE BERNAL ACOSTA**

**Trabajo de grado presentado como requisito para optar al título de Licenciado  
en Música**

**Asesor:  
OSCAR DARIO RODRIGUEZ BENAVIDES**

**UNIVERSIDAD DE NARIÑO  
FACULTAD DE ARTES  
DEPARTAMENTO DE MUSICA  
SAN JUAN DE PASTO  
2015**

## **NOTA DE RESPONSABILIDAD**

“Las ideas y conclusiones aportadas en el trabajo, son de responsabilidad exclusiva de su autor”

Art. 1º del acuerdo N° 324 del 11 de Octubre de 1966 emanado del Honorable Consejo de la Universidad de Nariño.

**Nota de aceptación**

---

---

---

---

---

Presidente del jurado

---

Jurado

---

Jurado



Universidad de Nariño  
FACULTAD DE ARTES

*Novela*  
*19935*

ACUERDO No. 078 de 2015  
(01 de septiembre de 2015)

EL CONSEJO DE FACULTAD DE LA FACULTAD DE ARTES DE LA UNIVERSIDAD DE NARIÑO  
En ejercicio de sus atribuciones legales, estatutarias y,

**CONSIDERANDO**

Que mediante Proposición No.050 del 28 de agosto de 2015, emanada del Comité Curricular del Departamento de Música propone la distinción de LAUREADO, al trabajo de grado del estudiante LUIS FELIPE BERNAL ACOSTA.

Que el estudiante del programa de Licenciatura en Música LUIS FELIPE BERNAL ACOSTA, identificado con Código Estudiantil No.29060237, presentó la sustentación del su trabajo de grado titulado "RECITAL INTERPRETATIVO DE PERCUSIÓN SINFÓNICA", como requisito para optar al título de Licenciado en Música.

Que según el concepto de los jurados evaluadores Profesores: JOHN SERVIO SOLARTE, JOSE REVELO BURBANO y JIMMY ALEXANDER JARAMILLO, el trabajo se ha reconocido por su alto nivel de interpretación, por su técnica y expresividad.

Que lo anterior, se refleja en los conceptos emitidos por los tres jurados. Por lo tanto de manera unánime lo valoran con un total de CIENTO PUNTOS (100 puntos), para una distinción de LAUREADO.

Que los anteriores considerando es están soportados en cada uno de los conceptos que elaboraron los Jurados, con base en la evaluación de sustentación y quienes solicitan conceder a los estudiantes dicho reconocimiento académico en la Universidad de Nariño.

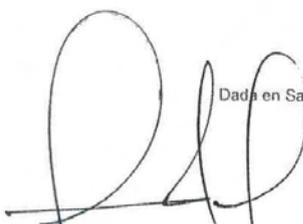
Que en virtud de lo anterior, el Consejo de Facultad mediante Consulta del día 1 de 24 de septiembre de 2015,

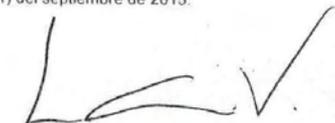
**ACUERDA**

**ARTÍCULO PRIMERO:** Autorizar la distinción LAUREADO al trabajo de grado titulado RECITAL INTERPRETATIVO DE PERCUSIÓN SINFÓNICA", como requisito para optar al Título de Licenciado en Música, presentado por el estudiante del programa de Licenciatura en Música LUIS FELIPE BERNAL ACOSTA, identificado con Código Estudiantil No.29060237

**COMUNIQUESE Y CÚPLASE**

Dada en San Juan de Pasto, el primero (01) del septiembre de 2015.

  
**DR. GERARDO SÁNCHEZ DELGADO**  
Decano Facultad de Artes

  
**Arq. LILIANA CARRASCO VILLOTA**  
Secretaria Académica

Preparó: Mtro. Carlos Muñoz - Director Depto. Música  
Preparó: Arq. Liliana Carrasco-Secretaria Académica  
Revisó: Arq. Gerardo Sánchez - Decano Facultad de Artes

Nombre: Liliana Carrasco Villota  
DIA: 03 MES: 9 AÑO: 15  
294.

*Robo  
del 7 de  
sept 2015*

Ciudad Universitaria Torobajo - Telefax 7316295 Ext. 101 - 102 - decanaturafacartes1@gmail.com  
facartes@udenar.edu.co - San Juan de Pasto - Nariño - Colombia



## **AGRADECIMIENTOS**

Agradezco enormemente a mi familia por ser el pilar más importante económica y emocionalmente durante toda mi carrera, a mi padre Luis Bernal y a mi madre Margoth Acosta que han sido y son el apoyo incondicional, a mi hermano David Bernal que siempre me impulso a realizar mis sueños, a mi novia y compañera Catalina Coral por acercarme al mundo del solfeo a mis profesores y compañeros de la Universidad de Nariño de quienes aprendí y compartí mucha información.

Agradezco a mi profesor de percusión Oscar Darío Rodríguez Benavides por enseñarme y guiarme en el desarrollo instrumental y musical en el arte de la interpretación. Su determinación despertaron las ganas de siempre llevar las cosas un paso más cada día.

## **DEDICATORIA**

Dedico este trabajo a mi familia, a mi padre Luis Bernal, a mi madre Margoth Acosta, y a mi hermano David Bernal, quienes han sido el sustento necesario para poder lograr mis objetivos en la universidad.

## RESUMEN

El presente trabajo contiene un análisis histórico, descriptivo y estilístico de las obras que se interpretaran en el recital de grado para percusión sinfónica del estudiante Luis Felipe Bernal Acosta. Incluye elementos históricos contextuales que informan acerca de las condiciones interpretativas acerca de cada obra.

Las obras que se interpretaran en el recital son: ANTHONY CIRONE - NYSD: Orchestral Suite for Solo Snare Drum , JOHANN SEBASTIAN BACH - Partita para flauta sola en La menor sola BWV 1013, MITCHELL PETERS - Yellow After The Rain, JACQUES DÉLECLUSE - Estudio 4 – 20 Estudios avanzados para Timbales, JOSE FELIX CHAMORRO – Despertar, SIEGFRIED FINK - Trommel Suite - Snare drum Suite, EDWARD ZAMBRANO - Tra-La-Lan.

En el concierto se expondrán las obras anteriormente mencionadas, generando así el primer recital de grado para percusión sinfónica.

## **ABSTRACT**

This work presents a historical, descriptive and stylistic analysis of the musical Works to be interpreted in the symphonic percussion concert grade by the student Luis Felipe Bernal Acosta. Also includes contextual historical elements that inform about the performing conditions about each work.

The musical Works that shall be interpreted in the concert are: ANTHONY CIRONE – NYSD: Orchestral Suite for Solo Snare Drum, JOHANN SEBASTIAN BACH – Flute partita A minor BWV 1013, MITCHELL PETERS – Yellow After The Rain, JACQUES DÉIECLUSE – Etude 4 – Ving Études pour Timbales, JOSE FELIX CHAMORRO – Despertar, SIEGFRIED FINK – Trommel Suite – Snare drum suite, EDWARD ZAMBRANO – Tra-La-Lan.

At the concert the above works will be exhibited, there by generating the first symphonic percussion concert grade.

## Tabla De Contenido

INTRODUCCIÓN .....	13
1. TÍTULO.....	14
2. PROBLEMA.....	15
2.1 DESCRIPCION DEL PROBLEMA .....	15
2.2 PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA .....	15
3. OBJETIVOS.....	16
3.1 OBJETIVO GENERAL .....	16
3.2 OBJETIVOS ESPECIFICOS .....	16
4. JUSTIFICACIÓN.....	17
5. MARCO DE REFERENCIA .....	18
6. MARCO TEORICO .....	19
6.1 Adaptaciones para marimba .....	19
6.2 Instrumentos de percusión.....	19
6.2.1 Timbales Sinfónicos .....	20
6.2.1.1 Evolucion Mecanica .....	22
6.2.1.2 Técnica Instrumental .....	23
6.2.1.3 Tipos de Baquetas.....	26
6.2.2 Marimba.....	27
6.2.2.1 Técnica instrumental.....	29
6.2.2.2 Tipos de Baquetas.....	33
6.2.3 Redoblante.....	34
6.2.3.1 Técnica Instrumental .....	37
6.2.3.2 Tipos de Baquetas.....	38
6.3 Periodos Musicales.....	39
6.3.1 Periodo Barroco .....	39
6.3.2 Periodo Contemporáneo o Moderno .....	42
6.4 Compositores.....	43
6.4.1 Anthony Cirone .....	43
6.4.2 Johann Sebastian Bach .....	44

6.4.3 Mitchell Peters .....	47
6.4.4 Jacques Delecluse .....	48
6.4.5 José Félix Chamorro .....	50
6.4.6 Siegfried Fink .....	51
6.4.7 Edward Zambrano .....	52
7. DISEÑO METODOLOGICO .....	54
7.1 TIPO DE INVESTIGACION.....	54
7.2 ENFOQUE .....	54
7.3 ELEMENTOS PARA LA RECOLECCION DE LA INFORMACION .....	54
8. ANALISIS DESCRIPTIVO DE LAS OBRAS .....	55
9. TABLA DE FIGURAS .....	63
10. CONCLUSIONES.....	64
11. BIBLIOGRAFIA .....	65

## LISTA DE ANEXOS

Anexo A:

SCORE - ANTHONY CIRONE - NYSD: Orchestral Suite for Solo Snare Drum (2003)

Anexo B:

SCORE - JOHANN SEBASTIAN BACH - Partita para flauta sola en La menor sola BWV 1013 (1718) - Adaptación para Marimba de: A. García (2009)

Anexo C:

SCORE - MITCHELL PETERS - Yellow After The Rain (1971)

Anexo D:

SCORE - JACQUES DÉLECLUSE - Estudio 4 – 20 Estudios avanzados para Timbales (1968)

Anexo E:

SCORE - JOSE FELIX CHAMORRO - Despertar (Marimba y Guitarra)

Anexo F:

SCORE - SIEGFRIED FINK - Trommel Suite - Snare drum Suite

Anexo G:

SCORE - EDWARD ZAMBRANO - Tra-La-Lan (Multipercusion y Piano)

## **INTRODUCCIÓN**

Este es un proyecto de investigación descriptiva sobre las obras que se interpretaran en el recital de grado del estudiante Luis Felipe Bernal Acosta. En este se abarca un campo contextual y musical de las piezas seleccionadas que servirán como base informativa para la preparación de futuros recitales.

Se espera crear antecedentes históricos en la universidad sobre la presentación de un recital para percusión sinfónica y crear con el proyecto una guía contextual y musical para la realización apropiada del concierto de grado, resaltando el valor de la percusión en los ámbitos académicos y en la música de vanguardia.

## 1. TÍTULO

RECITAL DE GRADO – “RECITAL INTERPRETATIVO DE PERCUSIÓN SINFÓNICA”

## 2. PROBLEMA

### 2.1 DESCRIPCION DEL PROBLEMA

La ciudad de San Juan De Pasto siempre se ha caracterizado por exponentes musicales de gran talla, entre estos los músicos percusionistas que debido al déficit formativo en la ciudad desarrollan su formación académico-musical en instituciones educativas fuera de esta. Este déficit formativo dentro de los contextos regionales genera un profundo hueco cultural en donde no existe difusión ni acceso por parte de la población general a conocer los campos de la percusión sinfónica.

Si bien se viene desarrollando dentro de la Universidad de Nariño los cimientos de la percusión sinfónica, la infraestructura no es la adecuada para la formación académica del estudiantado y su posterior desarrollo profesional; además, la falta de recursos de instrumental percusivo sinfónico hacen que el estudiante que quiera formarse como instrumentista en esta área se sienta en la necesidad de estudiar en otra ciudad del país, generando así una carencia de eventos y espacios culturales en donde la percusión sinfónica sea protagonista

Los escasos eventos musicales de este tipo que se presentan en la ciudad de Pasto, no tienen la divulgación necesaria, desembocando así en una falta evidente de público. Este malestar hace también que el estudiante no tenga claro sus campos de acción profesional y por ende una indiferencia hacia el estudio serio y disciplinado de este arte.

La percusión sinfónica se presenta en la ciudad de San Juan De Pasto como una disciplina carente de acogida, reconocimiento y proyección laboral, por ende obstaculiza el constante motor motivacional de estudiar y desarrollarse como músico en este campo. En atención a esto surge una pregunta:

### 2.2 PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

***¿Cómo dar a conocer las diferentes posibilidades musicales y técnicas de un percusionista sinfónico generando así mismo espacios propicios donde se demuestre el desarrollo de este arte a un público en general?***

### **3. OBJETIVOS**

#### **3.1 OBJETIVO GENERAL**

Realizar un recital interpretativo de percusión sinfónica que indique el desarrollo instrumental del estudiante y brinde un espacio cultural en donde el público acceda a conocimientos sobre este campo musical.

#### **3.2 OBJETIVOS ESPECIFICOS**

- Elegir un repertorio adecuado a las capacidades e intereses del instrumentista y del proyecto.
- Investigar las posibilidades técnicas, tímbricas y sonoras de la marimba con respecto de la obra adaptada para ser interpretada dentro del recital.
- Documentar la historia, el desarrollo, las técnicas, los tipos de baquetas y las diferentes capacidades de los instrumentos que se van a interpretar en este recital: Marimba, Redoblante, Timbales sinfónicos.
- Identificar los contextos sociales, musicales y estéticos de los autores. con relación a las obras a interpretar
- Realizar un análisis descriptivo de las obras a interpretar
- Presentar un recital de percusión sinfónica

#### 4. JUSTIFICACIÓN

La percusión sinfónica no solo se ha desarrollado en los campos académicos de las músicas europeas y norteamericanas sino que también se consolidó como pilar fundamental dentro de los estudios de tambor y el desarrollo de sus rudimentos, conceptos que se expandieron a instrumentos como la batería y la percusión latina.

Este proyecto de grado, que tiene por objetivo desarrollar un recital interpretativo, surge gracias al interés particular del autor por la muestra artística individual, generando así puntos de referencia en cuanto a las posibilidades técnicas, musicales y sonoras de la percusión sinfónica.

Es evidente que la falta de espacios propicios para este campo musical genera vacíos culturales. El presente trabajo se propone, bajo parámetros musicales concretos, enriquecer la escena cultural local y a su público en cuanto a la apreciación y entendimiento de este arte.

Consecuentemente los estudiantes reforzaran su motivación y disciplina para afrontar con estudio el desarrollo interpretativo de las amplísimas posibilidades técnicas, musicales e interpretativas de la gran familia de la percusión. Para ello es importante establecer claramente marcos teóricos descriptivos que ayuden a los campos contextuales musicales y fortalezcan bibliográficamente al estudio adecuado de la percusión sinfónica.

## 5. MARCO DE REFERENCIA

### 5.1 ANTECEDENTES

En la universidad de Nariño hasta la fecha no se ha presentado recital interpretativo de percusión sinfónica, sin embargo existen antecedentes a nivel nacional como presenta el conservatorio de la Universidad del Cauca.

*Concierto de grado por:*

Oscar Dario Rodriguez Benavides 14 septiembre 2010

Marimba:

Concierto para marimba y orquesta – Ney Rosauero

Rythm Song – Paul Smadbeck

Despertar – José Félix Chamorro

Redoblante:

Trommel Suite – Fink

Timpani:

Saeta – Eliot Carter

Multipercusión:

Rebons B – Iannis Xenakis

Calificación: **APROBADO**

*Concierto de grado por:*

Luis Fernando Arroyave 04 Agosto 2011

Marimba:

Concierto para marimba y vientos – Alfred Reed

Despertar – José Félix Chamorro

Redoblante:

Trommel Suite – Fink

Multipercusión

Rebons B – Iannis Xenakis

Calificación: **APROBADO**

Teniendo en cuenta estos antecedentes que presentan obras de nivel superior, en el presente proyecto se interpretaran las siguientes obras:

Trommel Suite – Fink

Despertar – José Félix Chamorro

La primera obra para redoblante es relevante porque es un referente a nivel mundial que experimenta una amplia variedad de timbres y exigencias técnicas. Por otro lado el compositor José Félix Chamorro es una persona dedicada a la composición que ha involucrado dentro de su repertorio obras para marimba y guitarra; su relevancia en este proyecto está dado a partir del interés por escribir específicamente para este instrumento y no realizar adaptaciones de otras obras de música colombiana.

## 6. MARCO TEORICO

### 6.1 Adaptaciones para marimba

Dado que la percusión sinfónica se desarrolló principalmente en el periodo de la música contemporánea, no tuvo una relevancia significativa en los periodos precedentes como el barroco o el clásico en donde en muchas ocasiones los timbales servían solo para reforzar la estructura armónica de tónica y dominante. Por esa razón grandes compositores de la música universal en su periodo no escribieron nada para los instrumentos de percusión a pesar de tener muchos años de existencia. Instrumentos modernos como la marimba sinfónica brindan una posibilidad muy amplia de registro y por ende existen muchísimas adaptaciones de conciertos, suites, y piezas para otros instrumentos solistas.

Como parte del repertorio para marimba se han reelaborado innumerables piezas del repertorio clásico universal. En el ámbito marimbístico, tales piezas han motivado a intérpretes como el francés Jean Geoffroy, a especializarse en repertorios específicos de adaptaciones, configurando estilos propios en las maneras de abordar los repertorios.

Algunos compositores cometen errores de escritura musical al pensar que la marimba sinfónica funciona de una forma semejante al piano; por ende, estos compositores entusiasmados con la idea de escribir nuevo repertorio para este instrumento, proponen ideas musicales no aptas para las posibilidades técnicas de la marimba.

Las adaptaciones y arreglos permiten al intérprete investigar, ingeniar y explorar posibilidades técnicas y tímbricas poco usuales en su instrumento.

La dificultad de adaptar la “partita en la menor para flauta de Sebastian Bach” reside en el timbre y las exigencias de duración.

En el presente proyecto se desarrollara una partita para flauta de Bach en la cual las principales exigencias están dadas por las notas largas que en la marimba se redoblan para alargar el sonido de sus teclas al no tener un control determinado de duración como en la flauta. Las apoyaturas, los trinos y los adornos se solucionan con digitaciones en las cuales se respete todo el tratado de ornamentación que el periodo barroco exige. Por lo tanto el desarrollo ágil y técnico de este instrumento se hace preciso para solventar de manera más eficaz los diferentes problemas que conllevan este tipo de obras.

### 6.2 Instrumentos de percusión

Los instrumentos de percusión, no recordando en lo más mínimo las inflexiones de la voz humana no hablan al sentimiento un lenguaje inteligible, sus sonidos y retumbantes, sus ritmos precisos tienen más bien una acción psicológica: provocan movimientos del cuerpo, aturden y perturban el cerebro, son por naturaleza misma instrumentos de danza, en esta calidad han sido empleados algunos de ellos en la alta antigüedad en los cultos orgiásticos de Asia. Ni los griegos ni los romanos han admitido tambores o timbales en la música militar; esto es, al contrario el dominio de esta clase de sonoridades en los pueblos de la Europa moderna.

La incorporación de nuevos elementos sonoros y nuevas técnicas: música concreta, electrónica, dodecafonismo, aleatorismo, etc. Han cambiado radicalmente el concepto anacrónico ya de instrumentos puramente militares o solo capaces de provocar movimientos del cuerpo.

Desde el punto de vista de sus cualidades musicales, los instrumentos de percusión se dividen naturalmente en dos categorías. En efecto, los unos hacen oír sonidos de altura apreciable y entran en la contextura armónica y metódica de la obra, los otros son los que producen sonidos más o menos caracterizados y su papel es simplemente rítmico.

### 6.2.1 Timbales Sinfónicos



Fig. 1 Timbales Sinfónicos

El origen oriental de los timbales está atestiguado suficientemente por el nombre que se le dio durante siglos. La palabra inglesa “kettle drum” (timbal), no aparece antes del siglo XVI. Lo que Shakespeare llama en “Hamlet” *Kettle drums*, era lo mismo que Chaucer había llamado nákeres en “The Caterbury Tales”. Era el nombre por el cual se conocía este instrumento desde las cruzadas hasta mediados del siglo XVI. Nombre que no es otro que el naqqareh de la lengua turca y árabe. En España se llamaron “atabales”. La costumbre de dar al tamborilero dos instrumentos de este tipo, uno más pequeño y el otro más grande afinados a una nota más aguda y otra más grave es también oriental; y el músico de la caballería europea que lleva sus dos tambores delante de sí, uno a cada lado de su caballo, tuvo su modelo en los ejércitos de Oriente en los cuales los dos tambores se transportaban a uno y otro lado de un camello. Esta costumbre militar no llegó directamente a Inglaterra por influencia de los cruzados, penetró primero en Hungría (constantemente en guerra con los turcos) y de allí importada por Enrique VIII que en 1542 envió a buscar a Viena tambores que pudieran tocarse a lomo de caballo “a la manera húngara”.

Usados por doquier en todo el mundo, en cada lugar de la tierra reciben nombres diferentes y tareas dispares dependiendo de la cultura de los pueblos que los usan. Así existen muy pequeños y muy grandes, usados individualmente o a pares, con afinación determinada o con un contraste entre bajo y alto sin afinación concreta.

Distintos modelos de tambores y tamboriles se usaron desde las civilizaciones más antiguas, en especial para propósitos ceremoniales y militares. En Medio oriente se utilizaban variantes primitivas del timbal desde antes del siglo XII, que evolucionaron

junto a la trompeta para llegar a ser los principales instrumentos musicales de la caballería. Entre los Jenízaros del Imperio otomano, existía un tipo de regimiento llamado "mehterhané" encargado de erigir la carpa del sultán y mantener una banda para las ceremonias militares que incluía instrumentos tales como clarinetes, triángulos, crótalos, platillos, chirimías, y timbales de guerra, denominados "kös y naqqara". Los "kös y naqqara" eran para los cruzados, quienes los trajeron a Europa a partir del siglo XIII, botines de guerra tan preciados como banderas y estandartes. Por esa época también llegaron a Europa otros modelos de naqqara (nakir, [en inglés] naker) más pequeños. Estos tamboriles con un diámetro de 20 a 22 cm, colocados sobre las monturas, se usaron en ceremonias militares hasta el siglo XIV. Durante los siglos siguientes, se hicieron varias mejoras técnicas en los timbales. Originariamente el parche era tensado directamente sobre la caja de resonancia, pero ya en el siglo XV, comenzó a utilizarse un aro sobre el que se tensaba el cuero y que se encajaba luego en el cuerpo del instrumento. A principios del siglo XVI la fijación comenzó a realizarse con tornillos que permitían variar la tensión del parche, convirtiendo al timbal en un instrumento con posibilidades de afinación, la cual normalmente se realizaba en Sol (grave) y Do (agudo). Sin embargo su cambio de afinación era tan dificultoso y tenían tantos problemas con la humedad y la presión del parche, que a pesar de tener un rango de interpretación posible de una quinta, ningún compositor se atrevía a escribir esos cambios, tan sólo algunos timbaleros y directores, por cuenta propia, podían incluir cambios en la interpretación de las obras.

Sus primeras apariciones en las orquestas, se remiten a Jean-Baptiste Lully (1632-1687) en su ópera *Thesee* pero tan sólo como efectos especiales. La primera aparición escrita se debe a Henry Purcell (1658-1695) e incluso le dio un solo en una de sus óperas (4º acto *Reina de las Hadas* - 1692).

Jean-Baptiste Lully fue el primer compositor de relevancia que incluyó partes orquestales de timbal para su ópera "Teseo" en 1675. Pronto lo imitaron otros compositores del siglo XVII. En la música de esta época el timbal agudo se afinaba a la tonalidad de la composición, y el timbal grave a la dominante. Es interesante notar que frecuentemente el timbal es tratado como un instrumento de transposición, con la tonalidad indicada al comienzo de la partitura: por ejemplo "Timbal en La-Re".

Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) generalmente escribió tan solo para un par de timbales, aunque en dos de sus divertimentos usó 4 timbales. La característica principal que aporta Mozart al timbal es el uso ya normal del redoble y los ataques Forte Piano que hasta entonces no se habían escrito.

Ludwig van Beethoven (1770-1827) revolucionó la música de timbal a principios del siglo XIX. No solo escribió para instrumentos afinados en intervalos distintos de cuartas o quintas, sino que le dio la relevancia de una voz independiente sobre la base de "Tönet, ihr Pauken!". Por ejemplo su *Concierto para Violín* de 1806 se inicia con cinco golpes de timbal, y el *scherzo* de su novena sinfonía (1824) muestra al timbal en un contrapunto con la orquesta. Beethoven fue además el primer compositor en usar extensivamente el redoble y en colocar en uno de los timbales la tercera nota de la triada de la tonalidad principal de la obra. En su sexta y séptima sinfonía, los timbales fueron afinados en LA y en FA, utilizando el tercer timbal para RE, con lo cual consigue el acorde completo que acompaña a la orquesta. Usa unísonos y en la novena sinfonía afina el par de timbales en octavas.

Aunque ya con Beethoven el timbalero de clase debería de ser un gran músico, fue con Héctor Berlioz (1803-1869), el gran innovador del timbal, cuando se desarrolló casi por completo el uso del redoble, de los cuatro timbales, desarrollos rítmicos y armónicos. Renovó el uso de las baquetas, motivo por el cual se comenzaron a crear de todo tipo: madera, fieltro, caña, lana, y los timbaleros experimentaban con cualquier tipo de material que sacara del timbal un sonido o un ataque distinto al conocido. Berlioz requirió hasta ocho intérpretes para 16 timbales en su Sinfonía Fantástica (1830), aunque no lo volvió a repetir posiblemente debido a la falta de instrumental y el gasto que suponía ya que los timbaleros eran músicos profesionales muy bien pagados. Este avance que Berlioz aportó al timbal se debe también en parte al avance técnico en la construcción del mismo.

Debido a estos progresos, compositores como Richard Wagner (1813-1883), Piotr Ilich Tchaikovsky (1840-1893), Bela Bartok (1881-1945), Gustav Mahler (1860-1911), ya se plantean usar los timbales de pedales, como por ejemplo en Día de Verano en la Montaña de Indi, donde se especifican timbales cromáticos, pero sin duda fue Ivan Tcherepnin (1943-1998) en su sonatina para timbal y piano (1963) el primero que comprendió el verdadero potencial del timbal moderno. Bartok con un glissando en su concierto para orquesta percusión y celesta. Igor Strawinsky (1882-1971), con su solo en la consagración de la primavera y un sin fin de compositores que ya especificaron timbal cromático, entendieron que este instrumento sería el habitual en las orquestas sinfónicas modernas.

Actualmente además de ser un instrumento usado en las orquestas, el timbal se ha convertido en un instrumento solista que requiere un cuidado técnico muy específico, debido a esto las obras que compositores modernos han propuesto al timbal, requieren del intérprete una capacidad física, coreográfica y musical muy separada de las cualidades que debe tener un timbalero de orquesta. Golpes de todo tipo, baquetas de diferentes materiales y ritmos con distintas métricas son los que se usan hoy en día en el timbal para las obras sin acompañamiento (8 piezas para timbal de Carter), con lo cual la evolución del timbal aunque no sabemos su futuro, sí que ha alcanzado las más altas cuotas del virtuosismo.

### **6.2.1.1 Evolucion Mecanica**

En el siglo XIX fueron incluidas en el timbal las llaves de afinación, las cuales permitieron en el instrumento una afinación rápida. A partir de ese momento, varios experimentos mecánicos fueron realizados sin éxito debido a la desigualdad en la textura, grosor y tensión del parche, pero muy pronto en 1812, Gerhard Cramer produjo uno de los más importantes desarrollos del timbal (sistema de palanca). En 1821 Stumpft inventó el sistema rotatorio de aro que consistía en girar el aro y se afinaba el timbal. Pero el gran avance se produjo en Francia en 1830 por Henry Brod (1799-1839) que inventó un mecanismo de afinación a base de un pedal y casi 70 años después un compatriota Gustav Ligón aportó un nuevo modelo. Aunque Otto Seele reivindicó que la afinación de pedal es de origen alemán, es gracias a Pettich y Queisser, que diseñaron en 1872, unos timbales los cuales daban la posibilidad al timbalero de tocar una octava cromática.

Todos estos timbales cromáticos del siglo XIX eran muy pesados, rígidos y de no muy buena afinación, y aunque a Adolph Sax (1814-1894), se le deben los timbales sin caldera tipo roto ton el primer juego de timbales modernos de buena afinación y fácil transporte se le deben a W.F. Ludwig en 1911. Dos timbales de 25 y 28"

usadas por primera vez en la orquesta sinfónica de San Paul y su timbalero L. Manfer.

En 1921 aparece el primer juego de los famosos timbales de juego de balanceo de pedal. El modelo de Ludwig representa la primera adaptación del diseño europeo incorporando el principio de la caldera suspendida.

Los timbales actuales tienen mecanismos de afinación increíbles, con sujeción del pedal para una afinación más exacta (fig. 3) y marcadores de afinación para que el instrumentista tenga la mayor cantidad de posibilidades en cuanto a la afinación. Anteriormente la afinación se realizaba con la ayuda de llaves (fig. 2) las cuales no eran muy prácticas y les mermaban posibilidades en los cambios de afinación rápida a los instrumentistas.



Fig. 2 Llaves de Afinación

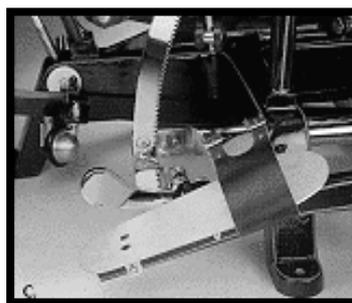


Fig. 3 Pedal de Afinación

Así como han sido significativas e importantes las mejoras mecánicas de este instrumento, también lo ha sido la evolución que han sufrido los parches, los cuales le permiten al instrumentista mejorar la interpretación, calidad del golpe, volumen y la respuesta. Estos últimos se fabrican de dos maneras, los sintéticos menos sonoros pero más resistentes a los cambios de temperatura y los de piel que son más volubles a los cambios térmicos pero sin embargo dan una sonoridad más bella y ajustada al timbre propio de este instrumento.

#### 6.2.1.2 Técnica Instrumental

- Para un toque normal, el intérprete golpeará el parche aproximadamente a 10 cm del borde, produciendo el sonido resonante y redondo asociado comúnmente al timbal.

Un *redoble* se logrará golpeando rápidamente el parche en forma alternativa con la baqueta izquierda y derecha. En general esta técnica es más habitual en un redoblante que en un timbal.

La calidad tonal del timbal puede alterarse cambiando de baqueta o ajustando la afinación. Por ejemplo, al golpear más cerca de los bordes, el sonido se hace más agudo y en el centro más *staccato* y opaco. Un sonido *staccato* se logra golpeando el parche con ambas baquetas muy cercanas. En un redoble, el punto de percusión de cada baqueta suele alejarse para permitir la mayor vibración posible de la membrana.

Existen muchas variantes en la técnica que los intérpretes pueden aplicar para crear diferencias de timbre. Ocasionalmente los compositores especifican la forma en que los timbalistas deben golpear al instrumento. Béla Bartók escribió un pasaje "*a ser tocado en el borde del parche*" en su *Concierto para violín*.

- El calibre de afinación indica visualmente la posición del pedal, de forma que el intérprete puede determinar la nota del timbal sin necesidad de escuchar el sonido. Antes de una interpretación, el timbalista debe "limpiar" los parches para ecualizar la tensión en cada tornillo de afinación. Esto se hace para lograr que cada punto del parche quede afinado exactamente a la misma nota. Cuando la membrana está correctamente tensada, el timbal producirá un sonido bello y afinado. De otra forma, la afinación tenderá a bajar después de cada impacto y el parche producirá distintas alturas según los diferentes rangos dinámicos de la música.

Durante una interpretación, la afinación se logra mediante un método llamado "intervalo de afinación". Los timbalistas que no poseen oído absoluto deben ayudarse con un diapasón o incluso con una nota emitida por otro instrumento durante la misma obra. Con esta referencia, usa los intervalos musicales para llegar al tono deseado. Por ejemplo, para afinar los timbales a SOL y DO, el timbalista deberá tocar un LA con el diapasón, luego entonar (o pensar) una tercera menor sobre el LA para afinar el DO, y una cuarta perfecta sobre el do para lograr el SOL. Por este motivo se requiere que los intérpretes tengan muy desarrollado su oído relativo.

Algunos timbales están equipados con calibres de afinación, que proveen una indicación visual de su estado. Estos mecanismos están conectados físicamente al marco del parche, en cuyo caso miden el movimiento de la membrana, o al pedal, indicando su posición. Aunque estos calibres pueden ser útiles, cada vez que se mueve el instrumento el tono absoluto del parche se modifica, por lo que la afinación debe ser controlada sobre el calibre antes de cada interpretación. Son especialmente útiles para interpretar música que implique rápidos cambios de afinación, de manera que no permitan al intérprete escuchar el nuevo tono antes de utilizarlo. Muchos timbalistas profesionales prefieren afinar de oído, y confían en los calibres solo si es absolutamente necesario.

Dado que el cambio de afinación en la mayoría de obras es inevitable en este instrumento, los timbalistas deben lograr el desarrollo de técnicas de afinación indetectables y seguras mientras continúa la pieza.

En ocasiones, los intérpretes usan los pedales para re-afinar un parche mientras lo tocan. El efecto portamento se logra cambiando la afinación del sonido mientras todavía no ha finalizado. Esto se denomina "glissando", aunque el uso del término no es estrictamente correcto. Los glissando más efectivos son aquellos que van de notas graves a agudas, y mejor aún si se hacen mediante redoble. Uno de los primeros compositores en requerir este efecto fue Carl Nielsen (1865-1931), utilizando dos conjuntos de timbales, ambos tocando glissandos al mismo tiempo en su Sinfonía nº4, "La inextinguible" (1895).

- El uso de "*pedal*" es entre los intérpretes prácticamente un sinónimo de "*afinar*", pero en particular se refiere a aquellos pasajes donde el timbalista debe *cambiar* la afinación de un timbal durante una ejecución: por ejemplo para tocar dos notas consecutivas de distinta altura en el mismo instrumento. En "*Meditación de Medea y danza de la venganza*" de Samuel Barber (1910-1981), el intérprete debe tocar La#–Si–Do#–Re en semicorcheas; no hay forma de hacerlo con un conjunto estándar de timbales, así que los intérpretes deben usar los pedales para cambiar la afinación mientras tocan. El "*Nocturno*" de Benjamin Britten (1913-1976) contiene un pasaje cromático aún más largo utilizando esta misma técnica.

- Amortiguar el sonido es una acción implícita en la técnica del timbal, el intérprete debe amortiguar o *silenciar* los sonidos para que su duración coincida con la indicada por el compositor; de todas formas, los timbales primitivos no resonaban como los actuales, de manera que los compositores escribían una nota indicando cuando debía tocarse y en consecuencia no existía mayor preocupación por la duración. Con los modernos timbales, el intérprete debe atender a la partitura y usar su oído para determinar cuándo debe cesar una nota.

El método habitual para silenciar un sonido es colocar las yemas de los dedos sobre el parche, sosteniendo la baqueta entre el índice y el pulgar. Los intérpretes deben desarrollar una técnica que les permita hacer esto sin producir ningún tipo de ruido.

La amortiguación puede mencionarse como "sordina", aunque el uso correcto de este término se aplica a la interpretación con dispositivos agregados para disminuir el volumen.

- Otras técnicas peculiares que presenta el instrumento:

- Lo normal es un golpe simultáneo por timbal, pero ocasionalmente algunas composiciones requieren producir dos notas al mismo tiempo. Esta técnica se llama "doble golpe", y fue utilizada por Beethoven en el movimiento lento de su novena sinfonía.
- Aunque los timbalistas solo tienen dos manos, es posible tocar más de dos timbales a la vez; una forma de hacerlo, es sosteniendo dos baquetas en una mano como lo haría un intérprete de marimba, otra es agregar las manos de más timbalistas. Héctor Berlioz en su "Requiem" (Gran misa de difuntos) logra un efecto polifónico empleando ocho timbalistas, cada uno de los cuales toca sobre dos timbales.
- Cuando el timbal se golpea directamente en el centro del parche, éste produce un sonido carente de afinación y resonancia. George Gershwin (1898-1937) usa este efecto en "Un americano en París" (1928).
- Es muy frecuente que cuando se golpea uno de los timbales otro vibre en resonancia; en la ejecución orquestal los timbalistas deben evitar activamente este efecto, pero algunos compositores lo han explotado, como Elliot Carter en "Cuatro piezas para cuatro timbales".
- Algunas veces los compositores especifican que los timbales deben ser ejecutados "con sordino". Las sordinas para timbal son pequeñas piezas de cuero o fieltro, las cuales han sido utilizadas por varios compositores de los cuales se destaca Elliot Carter en la "Marcha para cuatro timbales". El nivel de sordina puede graduarse modificando la posición del elemento sobre el parche. Un uso secundario de las sordinas es amortiguar la vibración simpática generada por factores externos, como por ejemplo el sonido de otros instrumentos.
- En ocasiones, los compositores especifican que el timbal debe ser golpeado con elementos distintos de una baqueta o mazo. En estudios o solos para

timbal es frecuente utilizar las manos o dedos del intérprete. Leonard Bernstein (1918-1990) especifica maracas para golpear los timbales en su sinfonía "Jeremiah" (1942) y en las danzas sinfónicas de "West Side Story" (1957). Edward Elgar (1857-1934), intentó imitar el ruido del océano en sus Variaciones Enigma especificando baquetas de redoblante sin embargo, tales baquetas tienden a producir un sonido demasiado fuerte por lo que desde el estreno de la obra, el pasaje en cuestión se interpreta usando el borde de monedas.

- En "Cantos de marineros y del mar" de Robert W. Smith se especifica un "canto de ballenas" sobre el timbal mayor, que se logra humedeciendo el parche y raspándolo desde el centro hacia los bordes.
- Otra técnica utilizada en obras solistas es golpear el tazón de cobre del timbal. Se usa por ejemplo en el primer movimiento de la "Sonata para Timbal" de John Beck. Los timbalistas prefieren no utilizar esta técnica con niveles altos de sonido o baquetas duras, ya que el cobre puede abollarse fácilmente.
- Algunos compositores requieren la colocación de un platillo invertido sobre el parche, generalmente para un efecto de glissando. Joseph Schwantner utiliza esta técnica en From A Dark Millennium para banda de metales.

### 6.2.1.3 Tipos de Baquetas

Los timbalistas usan una amplia variedad de baquetas o mazos, ya que cada uno produce un timbre distinto.

Para golpear el parche se utiliza en pares un tipo especial de baqueta o mazo, en diferentes materiales y modelos, tanto en la varilla como en el cabezal. La varilla se construye por lo general en madera, que puede ser de bambú, abedul, arce, cerezo, pecan o palosanto. También los hay de aluminio o grafito.

El cabezal puede hacerse de varios materiales; el más usual es una bolilla de madera, corcho o cuero revestida de fieltro. Ocasionalmente se usan baquetas con cabezal de madera desnuda, por ejemplo para efectos especiales en música barroca.

Si bien no es común indicarlo en la partitura, los intérpretes suelen cambiar de baqueta varias veces incluso durante una misma obra musical, esta elección es generalmente subjetiva y depende del gusto del timbalista o de las sugerencias del director de orquesta. Por esta razón los timbalistas coleccionan una gran cantidad de baquetas.

El peso del mazo, la forma y tamaño del cabezal y los materiales utilizados, contribuyen a obtener diferentes timbres sonoros. Entre las más usadas se pueden destacar las siguientes:

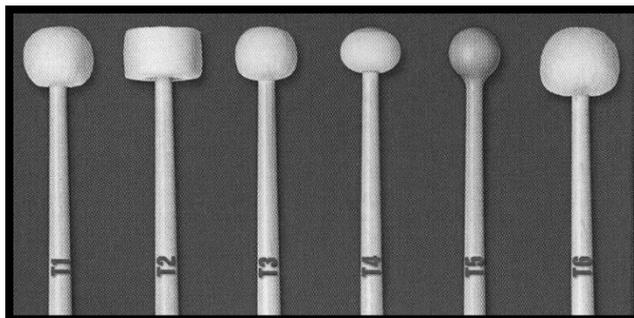


Fig. 4 Baquetas para Timbal

TIPO	CARACTERISTICAS	APLICABILIDAD	LONGITUD
<b>T1 General</b>	Producen sonido muy rico, incluso poseen claridad rítmica.	Para todo tipo de ejecuciones.	Cabeza = 1,3" L = 14,1"
<b>T2 Cartwheel</b>	Tienen cabeza muy suave, sus golpes son ricos en armónicos.	Ideales para redobles suaves, golpes ligados.	Cabeza = 1,5" L = 14,1"
<b>T3 Staccato</b>	Tienen cabeza medio dura.	Especial para hacer articulaciones rítmicas.	Cabeza = 1,2" L = 14,1"
<b>T4 Ultra Staccato</b>	Tienen cabeza dura y produce pocos armónicos.	Es el modelo con mayor proyección rítmica, el golpe es más consistente.	Cabeza = 1,2" L = 14,1"
<b>T5 Wood</b>	Tienen cabeza muy dura (en madera).	Son usadas como efecto especial en el timbal.	Cabeza = 1,2" L = 14,1"
<b>T6 Custom General</b>	Son más largas y pesadas que la T1.	Producen un gran sonido, con gran cantidad en armónicos.	Cabeza = 1,4" L = 14,3"

## 6.2.2 Marimba

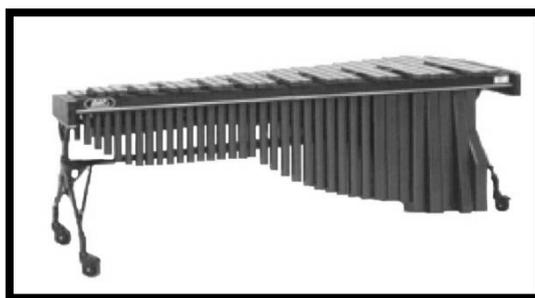


Fig. 5 Marimba

Es un instrumento que desde hace mucho tiempo ha resonado en el Viejo Mundo, su origen es muy discutido, algunos lo atribuyen al continente africano, otros lo suponen de Indonesia y hasta hay quienes la creen originaria del Amazonas. Quienes atribuyen su origen al África, creen que los africanos construyeron en América algunas marimbas como las que usaban en su país de origen. Los indígenas habrían copiado el modelo y lo reformaron a su modo, poniéndole cajas de resonancia hechas de tubos de bambú o de calabazas. Al principio fueron

ejecutadas por una sola persona. Más tarde alcanzaron cierto grado de perfeccionamiento, lo que permitió su popularidad entre todas las clases sociales, por ejemplo en Guatemala.

El término marimba es el nombre nativo de un *niam-niam* (miembro de ciertas tribus de África Central). Originalmente aplicado significó instrumento primitivo con planchas de madera, algunos resonadores hechos de güiros. Los nativos de Sudáfrica tienen instrumentos semejantes (mal llamados “pianos cafres” por los europeos, aunque existe el nombre nativo *marimba*), que sin duda originaron el instrumento americano. El comercio de esclavos explica la presencia actual de esta variedad en el Nuevo Mundo. A la marimba se le conoce también con el nombre de zapotecano.

Con toda posibilidad los resonadores tuvieron su origen entre los primitivos en la forma de güiros colgados debajo de planchas de piedra o madera; musicalmente es un objeto construido para que responda a una nota determinada, la forma más común es la de un cuerpo hueco con una pequeña abertura para el aire.

Al producirse un sonido sobre una telca con resonador, éste se pone en vibración por simpatía ampliándose o mortificándose el sonido (nunca la altura) convirtiéndose en un productor de sonido. Cada resonador tiene exactamente media onda de longitud del sonido de la barra debajo de la cual está colocado, esto focaliza las ondas sonoras.

Según el diccionario Oxford define a la marimba como: “Instrumento mexicano y de América Central y del Sur. (Muy popular en el sur de México y en Guatemala, consistente en láminas de madera de distinta longitud, con resonadores afinados colocados en la parte inferior, sostenido todo en un marco)”.

No fue sino hasta 1992 que se comprobó con veracidad el origen africano de la marimba (desde mucho tiempo atrás se había supuesto esta teoría), cuando el investigador mexicano Gustavo Montiel visitó Angola (África) y comprobó que existe una población llamada marimba (ubicada en la provincia de Malanje). En esta población se realizan ceremonias religiosas y para éstas, se utiliza un instrumento musical compuesto de 21 a 25 tablillas de madera con guajes como resonadores, este instrumento lo llaman marimba y es sagrado para los habitantes de esa población. En África existen muchos instrumentos cercanos a la marimba como el balafón (Senegal), el ronat (Gambia), amadinda (Uganda), el bala (Costa de Marfil), el rongo (Sudán), etc.

Las primeras marimbas de las cuales se tienen conocimiento son las marimbas de aro o arco, consistentes en un teclado de madera de hormigo, colocado sobre un marco de otra madera (pino o cedro) con un cincho de tela que le servía al ejecutante para «colgársela» y poderla así tocar de pie o caminando; tenía calabazas o tecomates que le servían de cajas de resonancia. Estas marimbas pueden verse en los museos y todavía se encuentran en algunos lugares distantes de la ciudad donde las ejecutan de vez en cuando los campesinos que las han heredado de sus antepasados.

La música moderna para marimba se caracteriza por el uso simultáneo de dos, cuatro y a veces hasta seis baquetas, esto con el objetivo de concederle al ejecutante la capacidad de tocar acordes o intervalos muy abiertos con mayor facilidad. Para el uso de dos baquetas en cada mano, los agarres más comunes son: Burton (Gary Burton), y Stevens (Leigh Howard Stevens). Cada uno de estos

agarres tiene sus ventajas y desventajas por ejemplo, el agarre Stevens es más conveniente para los cambios rápidos en los intervalos, mientras que el agarre Burton es más conveniente para tocar más fuerte o cambiar entre los acordes y las líneas melódicas.

El repertorio para marimba cada día crece más, y eso se comprueba en la producción de obras para solista en la última década, ha sido tal la acogida que distintos institutos educativos han desarrollado programas de especialización que se concentran en el repertorio de marimba sinfónica. Esto con la intención de minimizar la amplitud instrumental que debe manejar un percusionista sinfónico. La importancia que ha generado esta separación ha hecho que la marimba se posicione cada día más como un instrumento solista en las salas de concierto y espacios académicos.

### 6.2.2.1 Técnica instrumental

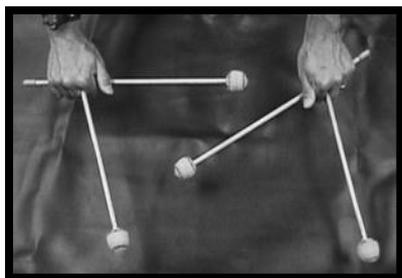
La música moderna para marimba se caracteriza por el uso simultáneo de dos, cuatro y a veces hasta seis baquetas, esto con el objetivo de concederle al ejecutante la capacidad de tocar acordes o intervalos muy abiertos con mayor facilidad. Para el uso de dos baquetas en cada mano, los agarres más comunes son: Burton (Gary Burton), y Stevens (Leigh Howard Stevens). Cada uno de estos agarres tiene sus ventajas y desventajas por ejemplo, el agarre Stevens es más conveniente para los cambios rápidos en los intervalos, mientras que el agarre Burton es más conveniente para tocar más fuerte o cambiar entre los acordes y las líneas melódicas.

#### *Agarre Burton*

Esta técnica fue inventada en 1960 por el famoso Vibrafonista, Gary Burton. Esta empuñadura es versátil, con poder sonoro muy considerable y mucha sensibilidad. Aunque esta técnica fue desarrollada inicialmente para tocar el vibráfono, es igualmente aplicable a la marimba y xilófono. En esta técnica las baquetas se ubican, a diferencia de la técnica Stevens, una sobre la otra en la palma de la mano, ofrece además una gama más amplia de articulaciones que el agarre tradicional. Esta técnica se presta mucho para la enseñanza del instrumento ya que es relativamente fácil de trabajar y practicar, especialmente para los alumnos jóvenes que inician sus estudios con 4 baquetas, tan solo es necesario el tiempo para practicarla y desarrollarla.

A continuación conoceremos algunos consejos para coger correctamente las baquetas con esta técnica y las funciones que cada dedo de la mano debe cumplir y sus movimientos básicos.

*(Nota importante: La mano debe conservar la misma postura que se toma frente a las baquetas de redoblante es decir con el dedo pulgar dirigido hacia los costados)*



**Fig. 6 Técnica Burton**

## a) Funciones de Cada Dedo de la Mano

### ➤ Dedos Índice y pulgar

Estos dos dedos actúan en equipo puesto que son ellos quienes realizan el efecto de tenaza sobre la baqueta para darle soporte y firmeza en el momento de realizar el golpe. Se debe tener especial cuidado con el pulgar ya que su contacto puede ser: directo (con la yema) o parcial (con las partes internas de los pulgares), dependiendo de la abertura y posición que se requiere con las baquetas.

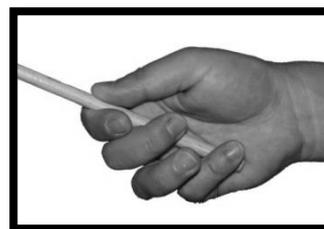


Fig. 7

### ➤ Dedos corazón (medio) y Meñique

Estos dos dedos abrazan firmemente la baqueta como se ve en la foto. Es muy importante resaltar que la función de estos dos dedos es SÓLO mantener la baqueta en su lugar.

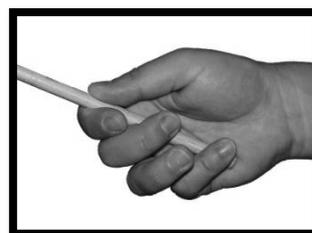


Fig. 8

### Dedo Anular

Este dedo realiza el "movimiento Spiderman", ya que se dobla hacia la palma de la mano para hacer contacto con la base de la baqueta. Su función, es mantener la base de esta en contacto permanente con la palma de la mano.

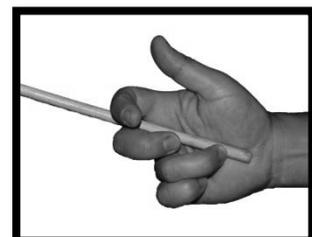


Fig. 9

## b) Movimiento de Muñeca.

El objetivo de este movimiento es que al hacer un golpe doble con las dos baquetas sostenidas en una mano, el principal punto de energía y soporte provenga de la muñeca cuidando que la palma de la mano este en posición horizontal con los teclados.

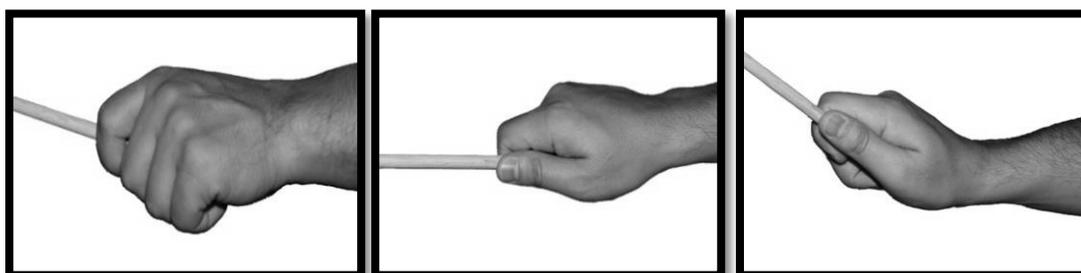


Fig. 10 Movimiento de la Muñeca

## c) Movimiento de Rotación.

Este movimiento es importante cuando se desea tocar tan solo con una de las dos baquetas sostenidas en la mano, para lo cual se debe rotar o torcer la muñeca. Debe tenerse en cuenta que el poder de este movimiento proviene de la rotación de la muñeca.

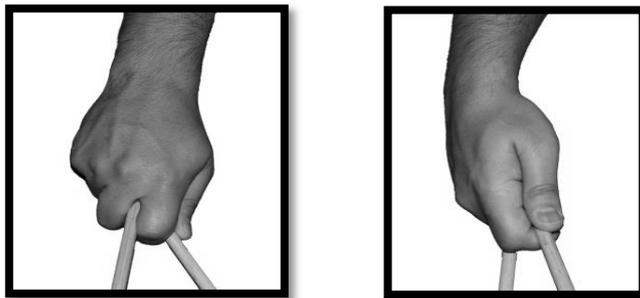


Fig. 11 Rotación

### Agarre Stevens

Esta es la técnica más popular para agarrar las cuatro baquetas. Fue desarrollada por el marimbista mundialmente conocido Leigh Howard Stevens (nació en 1953) a mediados de 1970 cuando era un estudiante en la escuela de música *Eastman*. Si bien es cierto, esta técnica es muy popular, es también la que mayores problemas físicos puede ocasionar si se practica incorrectamente, más que todo en los estudiantes jóvenes que apenas inician a trabajar con cuatro baquetas. (Nota importante: la posición de la mano debe estar como en un "apretón de manos" teniendo en cuenta que el dedo pulgar debe estar dirigido hacia el techo)

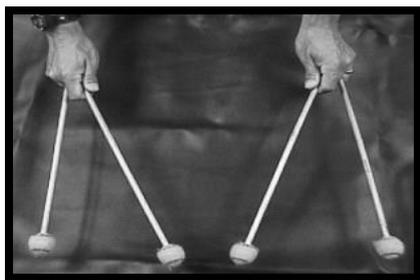


Fig. 12 Técnica Stevens

### a) Funciones de Cada Dedo de la Mano

#### ➤ Dedo Índice

Si se observa la fotografía, el dedo índice actúa como el soporte o descanso de la baqueta. Es importante que la *punta* de éste siempre esté a un lado del cuerpo de la baqueta y no tocando el cuerpo de la misma.

#### ➤ Dedo Pulgar

Este dedo es el que completa el eje de agarre (pellizco) para sostener y dominar la baqueta, trabaja en equipo con el dedo índice. La función del pulgar es ofrecer la fuerza correspondiente para sostener la baqueta y poderla deslizar sobre el dedo índice es decir el soporte.

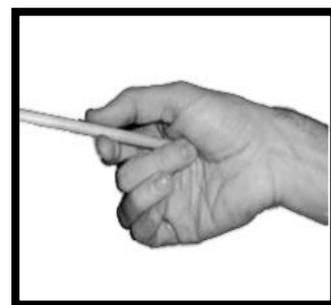
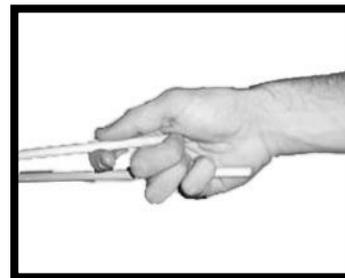


Fig. 13

➤ **Dedo Corazón o Medio de la Mano**

Este dedo realiza el "movimiento Spiderman", ya que se dobla hacia la palma de la mano para hacer contacto con la base de la baqueta. Su función es la de mantener dicha base en contacto permanente con la palma de la mano.



➤ **Dedos Meñique y Anular**

Estos dos dedos abrazan firmemente la baqueta como se ve en la (fig. 20). Es muy importante resaltar que la función de éstos es SÓLO mantener la baqueta en su lugar.

Fig. 14

Cuando se trabaja con la técnica a cuatro baquetas, existen dos posibilidades para realizar el golpe: doble o vertical (cuando las dos baquetas sostenidas en una mano golpean juntas) y sencillo o de rotación (cuando sólo una de las dos baquetas sostenida por una mano realiza el golpe). Todos los demás tipos de y combinaciones de golpes se derivan de estas dos posibilidades.

**b) Movimiento de Muñeca.**

El objetivo de este movimiento es realizar un golpe doble con las dos baquetas sostenidas en una mano, teniendo en cuenta que el principal punto de energía y soporte proviene de la muñeca, de esta forma se puede obtener un levantamiento vertical de las dos baquetas. Asegúrese de tener la palma de la mano en posición Vertical sobre los teclados.

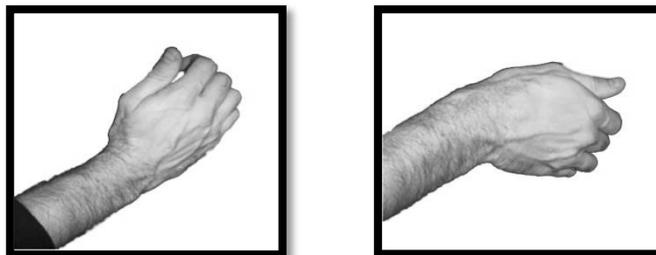


Fig. 15 Movimiento de muñeca

**c) Movimiento de Rotación.**

Este movimiento es primordial si se desea realizar un golpe levantando tan solo una de las dos baquetas sostenidas por una mano, para lo cual se debe rotar o torcer la muñeca. Debe tenerse en cuenta que el poder de este movimiento proviene de la rotación de la muñeca y NO DEL PULGAR O ÍNDICE



Fig. 16 Rotación

**d) Problemas Comunes.** Los problemas se encuentran básicamente en las manos del ejecutante. A continuación, algunos de los más frecuentes.

➤ **Dedo índice empujando hacia la palma**

Cuando esto ocurre, la baqueta es empujada hacia la palma causando dolor en la zona central de la mano. Tenga en cuenta que la única función para el dedo índice, es la de ofrecer un lugar de descanso o soporte a la baqueta.

➤ **Forzar el pulgar**

A menudo los ejecutantes jóvenes piensan que el pulgar se encarga del golpe cuando se hace un movimiento de rotación. Al forzar el pulgar se pueden notar puntos blancos en el dedo y la uña de este. El poder del movimiento de rotación debe provenir de la muñeca y no del pulgar. La única función del pulgar es mantener la baqueta en el soporte, es decir en la parte superior del dedo índice.

➤ **Realizar el golpe con los dedos pulgar y anular**

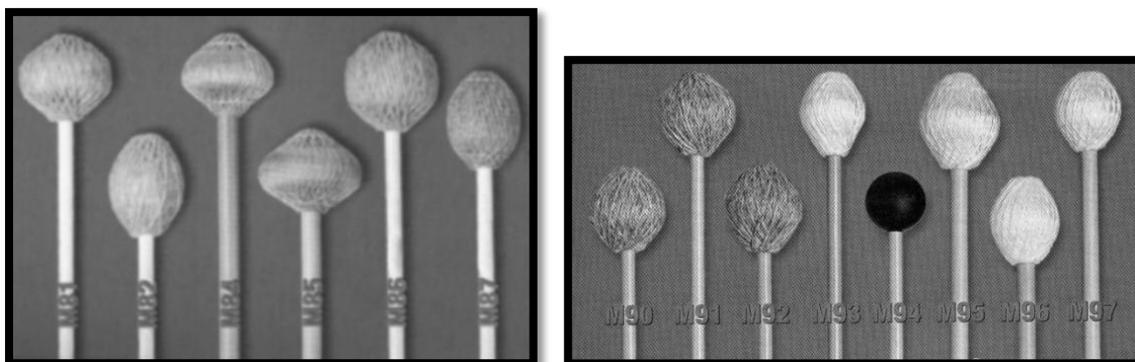
Este es el más peligroso, ya que estos dedos no son los encargados de ejercer la fuerza o presión para realizar un golpe, es la torsión o rotación de la muñeca la encargada de hacer esta función. Muchos estudiantes flexionan estos dos dedos para ayudar a producir el golpe, pero en realidad lo único que están haciendo es agregar más presión sobre los músculos y tendones de la mano.

➤ **No doblar la muñeca durante las rotaciones**

Cuando el golpe sencillo o de rotación no es ejecutado correctamente, la baqueta que se encuentra estática comienza a rebotar sin control. Esta es la principal causa de la formación de llagas o ampollas entre los dedos corazón (medio) y anular. Cuando las rotaciones son usadas correctamente, el eje de la rotación termina siendo la baqueta que está estática, impidiendo así que esta rebote sin control.

### 6.2.2.2 Tipos de Baquetas

En la marimba al igual que en los demás instrumentos de percusión, encontramos gran variedad de baquetas con diversidad de características sonoras para su ejecución. Entre las más usadas tenemos las siguientes:



**Fig. 17 Baquetas de Marimba**

TIPO	CARACTERISTICAS	APLICABILIDAD	LONGITUD
<b>M81</b>	Tienen hilado suave	Diseñadas para los registros graves en la marimba. Perfectas para pasaje de redoble.	L = 17,1"
<b>M82</b>	Tienen hilado medio duro	Diseñadas para casi todas las aplicaciones.	L = 16,7"
<b>M84</b>	Tienen encordado suave	Con sonido extremadamente lleno sin mucho ataque.	L = 16,1"
<b>M85</b>	Tienen encordado medio duro.	Diseñadas para todo tipo de pasajes destacándose en los agresivos.	L = 16,1"
<b>M86</b>	Tienen hilado medio suave.	Efectivas en los registros graves y un sonido lleno en los registros medios.	L = 17,1"
<b>M87</b>	Tienen encordado duro.	Sonido superior en los registros medios y altos. Perfectas para pasajes con poca intensidad (pianos).	L = 16,3"
<b>M90</b>	Tienen hilado suave.	Gran calidad en los registros bajos. Diseñadas con sonido fundamental rico y maravilloso sustain.	L = 16,1"
<b>M91</b>	Tienen hilado medio.	Produce articulación cálida en todo el instrumento.	L = 16.1"
<b>M92</b>	Tienen hilado medio duro.	Proyecta con excelente calidad el sonido en la marimba	L = 16,5"
<b>M93</b>	Tienen encordado duro.	Diseñadas para hacer articulaciones y tocar fuerte sin aturdir.	L = 16,5"
<b>M94</b>	Tienen cabeza muy dura.	Producen sonidos brillantes, tienen incluso buen sonido en el xilófono.	L = 16,3"
<b>M95</b>	Tienen encordado medio suave.	Producen muchos armónicos y muy poco ataque.	L = 15,5"
<b>M96</b>	Tienen encordado medio duro.	Buen sonido en todos los registros	L = 15,5"
<b>M97</b>	Tienen encordado duro.	Diseñadas para articulaciones y todos los niveles de dinámicas	L = 15,5"

### 6.2.3 Redoblante



**Fig. 18 Redoblante**

La caja, caja orquestal, redoblante, tarola o redoblete es un tambor de poca altura cuyas caras superiores e inferiores están cerradas con parches que en la actualidad son sintéticos. El parche inferior está atravesado por una faja de cuerdas metálicas tensadas llamados bordones. Al golpear sobre el parche superior, la vibración de

estas cuerdas produce un sonido metálico y estridente, muy diferente al de un tambor común.

Generalmente el redoblante se utiliza dentro del set de una batería, aunque también puede ser ejecutado individualmente. Para interpretarlo se usan palillos, baquetas o también escobillas.

No sólo existe un tipo de redoblante. Actualmente en las orquestas se está imponiendo un cuarteto completo (side, tenor, fiel y bombo), más redoblante pícolo para imitar los sonidos de cualquier tambor, tanto tradicional como sinfónico.

Para hablar del redoblante tal y como lo conocemos hoy en día, debemos remitirnos a la más antigua historia de los tambores, ya que su evolución ha sido muy amplia y variada, dependiendo de los lugares donde se han utilizado, pero ninguno de ellos y a la vez todos, son los que han contribuido para que los tambores lleguen a ser el redoblante que hoy conocemos.

La palabra tambor se aplica a los instrumentos de percusión que ponen, al ser golpeados, una o dos membranas en vibración. En un principio, la búsqueda de resonadores para golpear, patear, etc... llevó al hombre a tensar la piel de los animales (incluso humana en algunas tradiciones) al inicio sobre un agujero y más tarde sobre una caja de resonancia. Las formas que cada uno de los resonadores han adoptado a través de los años, son el motivo por el cual los tambores han tomado su nombre, las tres formas básicas son tubulares, hemisféricas y circulares. Estas nos dan todos los tipos de tambores étnicos que se han desarrollado en sus lugares de origen (africanos, árabes, asiáticos, japoneses y americanos).

El antecesor más representativo es el "tambor", utilizado en la Edad Media, con evidencias de su existencia a partir del S. XIII con un sistema de tensión de la piel por cuerdas y con uno o más bordones en el parche situado debajo del instrumento. Aunque su forma no estaba totalmente definida, durante mucho tiempo su aspecto fue cilíndrico y con tensores exteriores sobre una carcasa de madera, que tensaban una piel (la que se pudiera encontrar) que era golpeada con unos palos sobre el parche superior.

Principalmente, el redoblante se introdujo en Europa por dos vías importante. Por España con la forma habitual de los tambores árabes y por el norte de Europa a través de los turcos con otra forma diferente, sin embargo el modo para producir el sonido en ellos era el mismo.

Aunque su uso fue militar, en la mayoría de las ocasiones, existía otro tipo de tambor más pequeño que haría la función de instrumento folklórico para acompañar la danza, estos tambores pequeños los cuales se encontraban en dos formas redondos o cuadrados eran golpeados tanto con palos como con la mano (panderos), y se encontraban sencillos o con sonajas.

En lo que respecta al redoblante, la palabra "Sidedrum ", aparece por primera vez en el S. XVI cuando su prestigioso uso militar fue fortalecido por los privilegios y honores que la realeza le daba a los tamboristas de la corte. A partir de este momento, el desarrollo de la técnica interpretativa como de la escritura, generó un avance transcendental en países como Francia y Alemania donde el virtuosismo llegó a niveles muy altos. Estos tambores (Sidedrum) responden a la manera en que el instrumento era ejecutado, colgado con una correa y al lado, para poder marchar a la vez que se tocaba.

Su uso militar sigue siendo hoy en día muy importante, aunque no con tanto realce como antiguamente, sin embargo, su ejecución frente a las marchas sigue siendo

primordial, pero con grupos más amplios, con bombos platos, etc. cosa que no existía anteriormente.

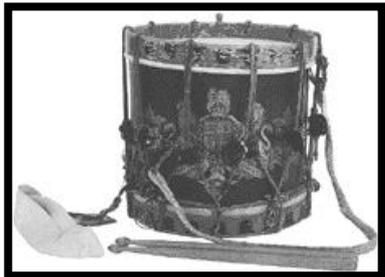


Fig. 19 Francés



Fig. 20 Alemán



Fig. 21 Español

La introducción de los tambores en la orquesta fue algo ineludible, ya que desde su utilización militar pasó a su utilización solemne en actividades cortesanas y sociales, acompañando a las formaciones de trompetería que recorrían las calles. La ampliación de éstas, y la popularidad de estas músicas, llevaron su interpretación a las orquestas, razón por la cual, el redoblante se convirtió en el elemento rítmico indispensable que pasó (por necesidad) a acompañar al Timbal en las formaciones orquestales.

Fueron introducidos tambores de todo tipo en la orquesta con la intención de dar sonoridad y ritmo a las músicas, aunque en la orquesta que todos conocemos fue el redoblante (y más tarde la pandereta) el único que se aceptó de una manera clara y con personalidad propia. El primer testimonio escrito lo encontramos en la ópera "Alcione" de Marín Marais (1700) con la intención de imitar el sonido de una tormenta. En el oratorio de Haendel "Judas Macabeo" también se encuentran partes escritas para este instrumento, cuando en esa época se usaba el tambor como instrumento improvisador, así también se encuentra en "Música para fuegos artificiales" (1749). Otras aportaciones a la evolución del tambor en la orquesta las hicieron Gluck en "Ifigenia en Táuride" (1779) y Beethoven en Battle Symphony (1813).

Durante el S. XIX Gioacchino Antonio Rossini (1792-1868) sería la persona quien introdujo al tambor en la orquesta quitándole su intención militar y dándole personalidad propia, con la escritura del redoble (que hasta ese entonces no se había escrito), en su obra "La Gazza ladra" (1830). Esto no sólo contribuyó a su uso orquestal definitivo, sino que debido a su utilidad y la necesidad de mejoras físicas, cambió por completo la fisonomía del instrumento; incluso, constructores como Cornelius Word aplicarían un método de tensión que eliminaba las cuerdas (1837) y utilizaba en cambio un sistema de tensión usando tuercas. Este invento hizo evolucionar el redoblante, hasta los modelos que conocemos hoy en día. Esta facilidad en la construcción, popularizó los tambores de tal manera que compositores como Berlioz llegó a solicitar en su "Marcha Fúnebre de Hamlet" (1860) hasta 6 redoblantes, con la característica de que a partir de ahí, sería utilizado de una manera más frecuente, como eran los redoblantes sin bordón. Otros compositores como Carl Nielsen (9 de junio de 1865 - 3 de octubre de 1931) en su "Concierto para clarinete", aportaron en los principios del S. XX todas las posibilidades sonoras y técnicas del instrumento, exigiendo a los intérpretes diferentes maneras de interpretación y sonoridad, más allá del que hacer rítmico

tradicional. Para esto, las orquestas se han hecho con tambores de distintos tamaños y sonoridades para conseguir los efectos deseados de la música.

Hoy en día el redoblante sinfónico es un instrumento extremadamente complicado, con un nivel técnico y sonoro increíblemente amplio y las muestras de esto son muy extensas, llegando a un nivel de virtuosismo que los percusionistas que tocan el redoblante en las orquestas son, en muchos casos, verdaderos especialistas en toques delicados y de precisión absoluta, así como de un nivel rítmico y musical que requiere del instrumentista una formación completa para poder llegar a interpretar los episodios que los compositores han escrito para este instrumento.

El futuro del tambor de orquesta pasa por dos caminos distintos, evolucionar hacia un sonido más moderno, dentro de las composiciones contemporáneas, así como el respeto a la tradición sonora en las composiciones antiguas. Tanto una como la otra convivirán siempre para deleitarnos con su sonido rasgado y potente.

### 6.2.3.1 Técnica Instrumental

Básicamente existen dos formas de agarre o grip para interpretar el redoblante.

Agarre tradicional:

Mano derecha: Se sujeta la baqueta entre la primera falange del dedo índice, apoyándola sobre el dedo pulgar a la altura de las uñas. Los tres dedos restantes quedaran cerrados, pero sin sujetar la baqueta, solamente para obtener un mejor control. El grip se aplica en el punto de balance perfecto donde más rebotes se generan al hacer contacto con la superficie, este punto varía dependiendo del tipo y peso de la baqueta, pero generalmente se encuentra dividiendo la baqueta en tres partes iguales y sujetándola en la primera parte.

Mano Izquierda: en el agarre tradicional esta mano tiene una posición un poco compleja. La baqueta se coloca en el vértice formado por los dedos pulgar e índice, quedando sujeta por la presión ejercida por el dedo pulgar. El dedo anular semicerrado sirve de punto de apoyo y control para la baqueta. El índice y el medio, ligeramente curvados por encima de la baqueta, contemplan la posición de la mano, pero estos dos dedos no sujetan la baqueta.

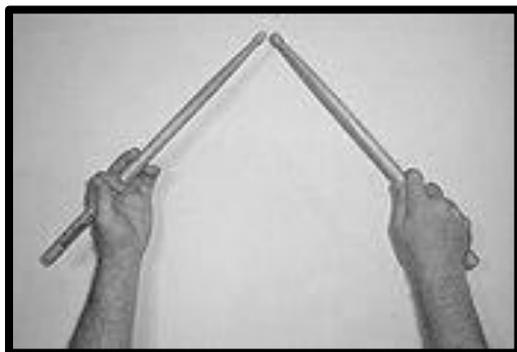


Fig. 22 Tradicional

Agarre moderno o parejo:

El agarre moderno o parejo se caracteriza por sostener las baquetas de la misma forma con las dos manos, es decir que así mismo como se sujeta la baqueta en el grip tradicional con la mano derecha, se sujetara con la mano izquierda.



**Fig. 23 Moderno o Parejo**

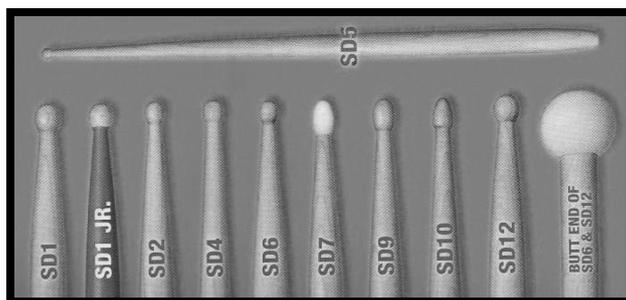
El roll o en español el redoble es la técnica primordial en el uso del redoblante. Existen dos tipos de redoble: abierto y cerrado

**Redoble Cerrado:** Redoble con presión de dedos que se escucha mucho en los redobles de circo y música orquestal usado en tiempos libres o en un contexto medido por el metrónomo. Primordialmente se hace con movimientos de muñeca de arriba a abajo con las palmas hacia abajo y apretando ligeramente la baqueta con todos los dedos. Para poder hacer rápido este redoble también se requiere tener movimientos de antebrazos en conjunto con cada inicio de doble golpe. El sonido que tiene este redoble es más apretado que el que se obtienen con el redoble abierto

**Redoble Abierto:** Es un redoble que se hace con dos golpes por mano RRLLRLL usando los dedos para dar el segundo golpe y permitir que la baqueta no interfiera en su rebote y vibración inherente de la madera de la baqueta por lo que se debe evitar un apriete con dedos a la baqueta después de cada golpe.

### 6.2.3.2 Tipos de Baquetas

Para tocar el redoblante, existen en la actualidad varios tipos de baquetas las cuales se diferencian las unas de las otras en su peso, diámetro, longitud y la forma o estilo de la punta. Entre las más usadas se pueden destacar las siguientes:



**Fig. 24 Baquetas para Redoblante**

TIPO	CARACTERÍSTICAS	APLICABILIDAD	LONGITUD
<b>SD1 General</b>	Con punta redonda	Ideales para tocar en la Orquesta, para Rock y Bandas. Muy solicitadas para practicar y estudiar	L = 16,3" Dia = 0,635"
<b>SD1 Junior</b>	Con punta redonda y	Son perfectas para la	L = 15,9" Dia = 0,615"

	pequeña.	mano de estudiantes jóvenes.	
<b>SD2 Bolero</b>	Con punta redonda y pequeña	Perfectas para tocar Jazz, Estudios de grabación y la Orquesta.	L = 15,3" Dia = 0,635"
<b>SD4 Combo</b>	Con punta de barril, livianas y rápidas.	Perfectas para cuartetos de Jazz o Música de Cámara.	L = 15,7" Dia = 0,545"
<b>SD5 Echo</b>	Con punta redonda	Gradualmente delgada lo cual permite tener un control excepcional.	L = 15,3" Dia = 0,670"
<b>SD 6 Swizzle B</b>	Con punta redonda como la bolero pero suavizada sutilmente al cuello de la baqueta.	Ideales para cambios rápidos en los platos.	L = 16" Dia = 0,635"
<b>SD7 Whacker</b>	Con punta sintética de nylon lo cual les brinda un corte poderoso en los platos.	Ideales para Jazz y grupos pequeños.	L = 16" Dia = 0,590"
<b>SD9 Driver</b>	Con punta ovalada.	Es quizás la favorita de percusionistas y jazzistas.	L = 16,1" Dia = 0,590"
<b>SD10 Swinger</b>	Con punta ovalada, es más rápida y liviana que la SD9.	Son muy usadas marchas de las bandas.	L = 16,1" Dia = 0,610"
<b>SD12 Swizzle G</b>	Con punta redonda (SD6) y en el extremo anterior una bola de felpa dura.	Ideales para cambios rápidos en los platos dando dos colores diferentes.	L = 16,5" Dia = 0,635" Bola de felpa = 1,1" x 1"

## 6.3 Periodos Musicales

### 6.3.1 Periodo Barroco

Entendiendo las varias formas de arte barroco requiere conocimiento de su contexto histórico. El siglo 17 podría llamarse la primera edad moderna. El conocimiento humano del mundo estaba extendiendo continuamente. Muchos descubrimientos científicos influyeron en arte; Las investigaciones de Galileo de los planetas, por ejemplo, considere para la exactitud astronómica en muchas pinturas del tiempo. La aserción del astrónomo polaco Copernicus que los planetas no revolvieron alrededor de la tierra fue escrita por 1530, publicados en 1543, y sólo totalmente se aceptó después de las 1600. La realización que la tierra no estaba en el centro del universo coincidió en arte con el levantamiento de puro paisaje que pinta desprovisto de figuras humanas. El comercio activo y políticas de la colonización de muchas naciones europeas consideraron para los numerosos retratos de lugares y gentes que eran exóticos a los europeos

La religión determinó muchos aspectos de arte barroco. La iglesia católica romana era un patrocinador muy influyente, y su Reforma del Contador, un movimiento para combatir el cobertor de Protestantismo, arte emocional, realista, y dramático empleado como un medio de propagar la fe. La simplicidad buscada por Protestantismo en países como los Países Bajos y Alemania norteña explican la severidad de los estilos arquitectónicos igualmente en esas áreas.

El período barroco se extiende en la música entre, aproximadamente, el año 1600 hasta el 1750. Se caracteriza, principalmente, por el contraste y la dramatización. Entre las innovaciones más importantes, el desarrollo del sistema de tonalidades mayores y menores, el surgimiento de la música de cámara e instrumental, el empleo del bajo continuo (que consiste en que la voz más grave de la pieza suene continuamente y con sus notas imponga la armonía al resto de las partes), la canción acompañada o monodia, el aria y el recitativo, el género ópera, oratorio, cantata, pasión, y los géneros instrumentales como la sonata y el concierto. La época estuvo marcada por una revolución en el pensamiento, liderada por el trabajo de científicos y pensadores, como Galileo, Descartes, Bacon y Newton, que preponderaban las explicaciones lógicas y el uso de la razón. Esto se llevó a todos los ámbitos, inclusive el musical, dando lugar al primer tratado de armonía conocido (Rameau) y, también, el desarrollo de obras musicales de carácter pedagógico. En toda la música del Barroco tiene gran importancia la "Teoría de los Afectos", la cual, se basa en que la música puede transmitir sentimientos y afectar al alma del oyente. Esto lleva a experimentar con la instrumentación, armonía, dinámica, etc. para encontrar la manera de impresionar o emocionar a los oyentes; este nuevo lenguaje sonoro busca "hablar" con sonidos. El uso del contraste será el principal recurso para tal finalidad. Estas características se reflejan, sobre todo, en una de las primeras grandes creaciones del período: la ópera. El gusto por el contraste, la dramatización y el interés por la representación, da nacimiento a la ópera y el oratorio, ambos, géneros cantados, en los que se desarrolla una historia que, en el segundo de los casos, no llega a representarse por ser de temática litúrgica y solo era cantado en la iglesia. Son propios de este género el estilo recitativo, utilizado para musicalizar los diálogos: basado en la música de los antiguos dramas griegos, es un tipo de composición intermedia entre el discurso y la canción, dando la mayor libertad posible a la voz, con acordes fijos y sin movimiento en el bajo mientras el cantante declamaba el texto de forma libre y ajustando el ritmo a la declamación. Por otro lado, el estilo medio concertato, donde la fórmula del contraste de diversos elementos musicales se hace mediante el timbre (orquesta, solistas, grupos de instrumentos, todos combinados y opuestos). En cuanto a la música puramente instrumental, el Barroco marca la primera etapa de independencia respecto a la música vocal; se comienza a componer música expresamente para instrumentos y, en algunos casos, a especificarse la familia de instrumentos e incluso el número concreto de ejecutantes. En las obras vocales, los instrumentos dejan de duplicar o reemplazar voces y tienen parte propia dentro de la composición, acorde al medio concertado, combinando voces con grupos de instrumentos que interpretan partes distintas, a modo de generar contrastes, por ejemplo, en el concierto sacro. Nace en este período la familia del violín (violines, violas, violonchelos), el instrumento barroco por excelencia, y que convivieron paralelamente a la familia de instrumentos de violas da gamba, extinguidas, sin embargo, hacia el final del periodo. Asimismo, los instrumentos de madera fueron radicalmente transformados, apareciendo entonces el oboe, el fagot y la flauta travesera barroca. También, este período se caracteriza por centrarse en el intérprete, del cual, se esperaba que añadiesen acordes, melodías y/o contrapuntos sobre el bajo dado, o que ornamentaran las melodías, emparentando estos recursos con la teoría de los afectos. En este sentido, la partitura, es una base para la interpretación personal y no contenía escrita gran parte de los recursos expresivos comúnmente utilizados. Por ejemplo, trinos, grupetos, mordentes, etc., (ornamentos); o la improvisación o paráfrasis libre. Los cantantes, a menudo añadían cadenzas a las arias, ornamentando las

cadencias importantes. Las obras de órgano podían abreviarse para ciertos oficios o las partes de obras de conjuntos podían omitirse.

Las piezas de carácter improvisado eran para instrumento solista (teclado, laúd), y, en su mayoría, podían interpretarse en cualquiera de éstos. Eran de ornamentación cargada, forma indefinida, textura variable y de ritmo libre o flexible. En el caso de las tocattas, eran específicamente en el clave (como música de cámara) o en el órgano (como música de oficios religiosos). Entre las piezas de contrapunto imitativo, la más importante fue la fuga, que surge del *ricercare*. Consistía en una composición en la que un sujeto o tema se desarrollaba continuamente por imitación, es decir, se presenta el sujeto, una respuesta y la entrada simultánea de la siguiente voz en forma imitativa. Puede tener muchas voces, rítmicamente, se caracteriza por no tener detenciones (los episodios se suceden sin interrupciones) y por un ritmo maquinal constante. Por otro lado, las fantasías, eran algo más complejas en su estructura, generalmente, iniciando con una exposición en forma de fuga y continuando con varias secciones con diferentes contra sujetos y elaboraciones rítmicas del sujeto (incremento o disminución). Canzona era una pieza imitativa con varias secciones contrastantes, interpretada como música de cámara o de iglesia, para teclado o conjunto. El término sonata, que se utilizaba para referirse a cualquier pieza instrumental en general, paso a designar una composición similar a la canzona, con la diferencia que eran para 2 a 4 instrumentos (por lo general violines) y bajo continuo. Con el desarrollo del género instrumental se deriva a la sonata da chiesa (de iglesia) y sonata da camera, divididas en tres o cuatro movimientos de carácter contrastante. En el caso de la sonata da chiesa, tenía movimientos de danza y otros abstractos de carácter más solemne, establecidos en el orden lento-rápido-lento (por Arcangelo Corelli), y, la sonata da camera, era un conjunto de danzas similar a la suite antecedida por un preludio. Hacia el Barroco tardío estos géneros evolucionan en el trío sonata, obra a 3 voces, para dos instrumentos agudos, uno bajo, y el continuo (4 ejecutantes), con pasajes que alternan la ejecución a tutti y pasajes a soli, y la sonata solista, género que explotaba las posibilidades instrumentales y las del intérprete con pasajes exigentes y de virtuosismo. Finalmente, el concerto, que a diferencia de la música de cámara, cada parte es ejecutada por más de un instrumento, como ocurre típicamente en la orquesta actual. El concerto orquestal es para orquesta con parte destacada del primer violín, el concerto grosso (conjunto grande) es para varios solistas y orquesta y el concerto solista para un solista y orquesta. La ejecución a tutti alterna con pasajes a soli a la manera del trío sonata, en el concerto grosso un grupo instrumental (concertino, un grupo instrumental que lleva la melodía en forma de dúo o trío sostenidos por el bajo continuo) se enfrenta al bloque orquestal (ripieno o tutti), sin llegar nunca a una individualización total de las partes, las cuales más bien dialogan y colaboran entre sí. En el concerto solista se escucha también esta diferencia, pero el soli es de un solo instrumento acompañado por el bajo continuo, y, en el concerto orquestal el solo es específicamente de violín.

La suite comprende una sucesión de danzas ordenadas que se interpretan para el baile o, como música de cámara. La música de danza formaba parte importante del repertorio de laúd y clave, y eran danzas en forma estilizada. La mayoría suele comenzar con una obra de carácter improvisado, preludio o tocatta. En Alemania se estandarizó la combinación de danzas de las suites, conformado entonces por 4 bailes básicos, la Allemanda, de Alemania, con ritmo andante en 4 tiempos, la Courante de origen Francés y ritmo moderado de 3 o 6 tiempos, la Sarabanda, lenta

en compás de 3 tiempos y una Giga, danza viva en 6 o 12 tiempos de origen Inglés. Este plan de ritmos contrastantes podía alterarse incluyendo otras danzas entre la Sarabanda y la Giga. A veces, el conjunto de danzas que integraban la suite, estaban relacionadas por ideas melódicas semejantes, generalmente, el rasgo unificador, era la tonalidad de las piezas. Las composiciones sobre melodías dadas o bajos dados surgen de la improvisación de los organistas sobre melodías litúrgicas (preludio coral). Asimismo, los compositores de teclado y laúd escribieron conjuntos de variaciones sobre temas prestados o de nueva composición (variaciones o partitas). De este tipo, las formas más conocidas son la chaconne y la passacaglia, basadas en variaciones sobre un plan armónico, o sobre un bajo dado que se repite.

### **6.3.2 Periodo Contemporáneo o Moderno**

En el contexto de la música, la música contemporánea es la que se ha escrito en los últimos cincuenta años, particularmente después de los años sesenta. En un sentido más amplio, música contemporánea sería cualquier música que se escribe en el presente. Es materia de un arduo debate si el término se debería aplicar a música de cualquier estilo, o si se le aplica exclusivamente a compositores de música de vanguardia o música «moderna».

Se ha utilizado el término «contemporáneo» como sinónimo de «moderno», particularmente en medios académicos, mientras que otros son más restrictivos y se lo aplican sólo a los compositores que están vivos y a sus obras. Ya que es una palabra que describe un marco de tiempo más que a un estilo o idea unificadora en particular, no existe un acuerdo universal acerca de cómo hacer estas distinciones.

A comienzos del siglo XX la música contemporánea incluía al modernismo, el serialismo dodecafónico, la atonalidad, un mayor número de disonancias sin resolución, la complejidad rítmica y la música neoclásica. La música contemporánea de los años cincuenta en general implicaba alguna forma de serialismo; en los años sesenta, serialismo, indeterminación, y música electrónica, incluyendo música por computadoras, arte mixto, performance y el grupo Fluxus; y desde entonces, música minimalista, posminimalista y todas las anteriores.

Desde los años setenta se ha incrementado la variedad estilística, con demasiadas escuelas como para ser nombradas o etiquetadas. Sin embargo, de manera general, existen tres amplias tendencias. La primera es una continuación de la tradición modernista de la vanguardia, incluyendo a la música experimental (por ejemplo, Magnus Lindberg). La segunda está conformada por las escuelas que buscan revitalizar un estilo basado en la armonía tonal de siglos anteriores (neotonalismo), incluyendo a John Corigliano y John Rutter. La tercera se centra en la armonía triádica no funcional, ejemplificada por los compositores de música minimalista y otras tradiciones similares.

La música contemporánea se ha visto alterada con una fuerza creciente por el uso de ordenadores en la composición, las que les permiten a los compositores escuchar esbozos de sus obras antes del estreno, componer superponiendo partes ya interpretadas una sobre otra, como se sabe que hace John Adams, y distribuir sus partituras por Internet. Es demasiado pronto aún para decir cuál será el resultado final del efecto que tendrá esta ola de computarización sobre la música.

Toda historia es provisional, y la historia contemporánea lo es aún más, debido a los bien conocidos problemas de diseminación y poder social. Quiénes están «arriba» y quiénes «abajo» es, a menudo, más importante que la música misma. En una era que quizá tenga, por ejemplo, no menos de 40 000 compositores de música orquestal sólo en EE. UU, los estrenos son difíciles, y las reposiciones de obras aún más. La lección de desconocidos compositores del pasado que se hacen famosos después se aplica doblemente a los compositores contemporáneos, donde posiblemente habrá «primeros» anteriores a la lista oficial de los primeros compositores de un estilo, y sus obras serán posteriormente admiradas como ejemplos de esos estilos, aunque en su tiempo no sean reconocidas como tales.

La percusión aparte de los instrumentos electrónicos, es una de las familias más desarrolladas y usadas en este periodo, su particular capacidad de matices y variedad tímbrica ha hecho que cobre una relevancia muy importante en este periodo. Los percusionistas día a día se consolidan más en las salas de conciertos como solistas y como referentes a nuevos repertorios que se basan no solo en los complejos rítmicos sino también a nivel armónico y melódico en instrumentos como el xilófono la marimba o el vibráfono.

## 6.4 Compositores

### 6.4.1 Anthony Cirone



Fig. 25 A. Cirone

Nació en Jersey City, New Jersey (E.E.U.U.) el 8 de Noviembre de 1941.

Cuando tenía siete años, su madre lo llevó a la tienda de música local, donde fue inmediatamente atraído por los tambores. Cuando la familia se mudó a Lyndhurst, tomó clases en la Escuela de Música Gilio donde aprendió a leer partituras y recibió clases de redoblante y batería.

Anthony Cirone recibió su Licenciatura en Ciencias y una Maestría en Ciencias de la Juilliard School, donde estudió con Saúl Goodman, timbalero solista de la Filarmónica de Nueva York. Después de su graduación, se le ofreció el puesto de percusionista con la Sinfónica de San Francisco bajo la dirección de Josef Krips y también una cátedra de Asistente de Música de la Universidad Estatal de San José, donde se ha desempeñado desde 1965 hasta 2001. Durante su mandato subsiguiente a la Sinfónica, se ha presentado bajo la batuta de Seiji Ozawa, Edo DeWaart, Herbert Blomstedt y Michael Tilson Thomas como directores musicales y directores invitados como: Leonard Bernstein, Igor Stravinsky, Aaron Copland, Eugene Ormandy, Kurt Mazur, Rafael Kubelik y James Levine.

Cirone también ha participado activamente en PAS casi desde su creación en 1961. Él sirvió de administrador en la Junta de PAS desde 1981 hasta 1990 y fue presidente del Comité Sinfónico 2004-06. Cirone también apareció en cinco PASICs como intérprete / clínico, además fue incluido en el salón de la fama de PAS (percussive arts society).

Se desempeñó como profesor de música en la Universidad Estatal de San José, donde dirigió el Departamento de Percusión y enseñó desde 1965 a 2001. Cirone también ha estado en la facultad de la Universidad Estatal de San Francisco y Stanford Universidad. Sus alumnos han pasado a ocupar puestos en las principales orquestas y universidades de todo el mundo. Cirone fue profesor de música y director del Departamento de percusión en la Universidad de Indiana en Bloomington 2001-2007.

Un compositor prolífico, que cuenta con más de 100 títulos publicados, incluyendo libros de texto (Diccionario de Bolsillo de Cirone de términos musicales Exteriores), 3 sinfonías de percusión, 4 sonatas, un cuarteto de cuerda, y 7 obras para orquesta. Fue el Editor de Meredith Music Publications, y es el autor de PORTRAITS IN RHYTHM, una colección de 50 estudios para la caja, utilizado en todo el mundo como un texto estándar para percusionistas de formación en colegios y universidades en sus títulos se destaca recientemente THE GREAT AMERICAN SYMPHONY ORCHESTRA, es una mirada en profundidad a la profesión de la música en general y lo "bueno" y "malo" de tocar en una gran orquesta. En 1999, recibió un premio especial Distinción de ASCAP por sus Pentadic Striations for Orchestra. Anthony Cirone aparece en un vídeo, titulado " Concert Percussion – A Performers Guide", distribuido por Alfred Publishing Co; él también ha diseñado dos pares de baquetas Signature Snare Drum Sticks para Malletech Corp. Ganó la encuesta The Modern Drummer Magazine Reader para Percusionista Clásica cinco años, fue exaltado al Salón de la PAS de la Fama en 2007; un clínico activo para las marcas Zildjian, Avedis, Yamaha y Remo.

#### 6.4.2 Johann Sebastian Bach

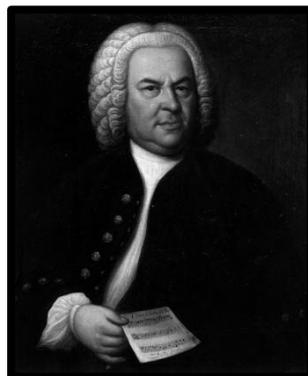


Fig. 26 S. Bach

Johann Sebastian Bach (Eisenach, Turingia, 21 de marzo de 1685 – Leipzig, 28 de julio de 1750) fue un organista y compositor alemán de música del Barroco. Perteneció a una de las más extraordinarias familias musicales de todos los tiempos. Durante más de 200 años, la familia Bach produjo docenas de buenos

ejecutantes y compositores (durante siete generaciones dio 52 músicos de importancia). En aquella época, la iglesia luterana, el gobierno local y la aristocracia daban una significativa aportación para la formación de músicos profesionales, particularmente en los electorados orientales de Turingia y Sajonia. El padre de Johann Sebastian, Johann Ambrosius Bach, era un talentoso violinista y trompetista en Eisenach, una ciudad con cerca de 6.000 habitantes en Turingia. El puesto involucraba la organización de la música profana y la participación en la música eclesiástica. El padre de Johann Sebastian enseñó a su hijo a tocar el violín y el clavecín. Los tíos de Johann Sebastian eran todos músicos profesionales, desde organistas y músicos de cámara de la corte hasta compositores. Uno de sus tíos, Johann Christoph Bach (1645-1693) era especialmente famoso y fue quien le introdujo en el arte de la interpretación del órgano. Documentos de la época indican que, en algunos círculos, el apellido Bach fue usado como sinónimo de «músico». Bach era consciente de los logros musicales de su familia, y hacia 1735 esbozó una genealogía, *Ursprung der musicalisch-Bachischen Familie*, buscando la historia de las generaciones de los exitosos músicos de su familia.

La reputación de Bach como organista y clavecinista era legendaria, con fama en toda Europa. Aparte del órgano y del clavecín, también tocaba el violín y la viola de gamba, además de ser el primer gran improvisador de la música de renombre.

Su fecunda obra es considerada como la cumbre de la música barroca y una de las cimas de la música universal y del pensamiento musical occidental, epicentro de la música occidental, y uno de los grandes pilares de la cultura universal, no sólo por su profundidad intelectual, su perfección técnica y su belleza artística, sino también por la síntesis de los diversos estilos internacionales de su época y del pasado y su incomparable extensión. Bach es el último gran maestro del arte del contrapunto, y su máximo exponente, donde es la fuente de inspiración e influencia para posteriores compositores y músicos desde Mozart pasando por Schoenberg, hasta nuestros días.

Sus obras más importantes están entre las más destacadas y trascendentales de la música clásica y de la música universal. Entre ellas cabe mencionar los Conciertos de Brandeburgo, el Clave bien temperado, la Misa en si menor, la Pasión según San Mateo, El arte de la fuga, La ofrenda musical, las Variaciones Goldberg, la Toccata y fuga en re menor, las Cantatas sacras 80, 140 y 147, el Concierto italiano, la Obertura francesa, las Suites para violonchelo solo, las partitas y sonatas para violín solo y las suites orquestales.

Considerado como el organista alemán y compositor de la era barroca más relevante, uno del más grandes genios productivos en la historia de la música Occidental.

En 1700 Bach empezó a ganarse la vida como una corista en la Iglesia de San Michael en Lüneburg. En 1703 él se hizo un violinista en la orquesta de la cámara de Príncipe Johann Ernst de Weimar, pero después de ese año se trasladó a Arnstadt, donde él se hizo organista de la iglesia. En Octubre de 1705, Bach afianzó una licencia de ausencia para estudiar con el organista alemán Dinamarqués, (músico renombrado y compositor) además de conocer a Dietrich Buxtehude de quien se influenció grandemente Bach.

Bach fue criticado por las autoridades de la iglesia por aplicar sus nuevos conocimientos, adornos extravagantes y armonías extrañas en sus

acompañamientos del órgano en la música religiosa. A pesar de que ya era favorablemente respetado, cualquier objeción podría producir su despido.

En 1707 viajó a Mülhausen y se instaló como organista en la Iglesia de San Blasius. Luego regresó a Weimar el próximo año como organista y violinista en la corte del Duque Wilhelm Ernst y permaneció allí durante los próximos nueve años.

En Weimar él compuso aproximadamente 30 cantatas, incluso la cantata fúnebre muy conocida "el Tiempo de Dios el más Bueno", y también escribió para órgano y trabajos para clavicordio. Él empezó a viajar a lo largo de Alemania como un virtuoso del órgano y como consultor a constructores del órgano.

En 1717 Bach empezó un empleo como maestro de capilla y director de música de la cámara en la corte de Príncipe Leopold de Anhalt-Köthen. Durante este periodo él escribió música principalmente secular para los conjuntos e instrumentos solistas. Él también preparó y compuso música especialmente para su esposa y niños, con el propósito de la enseñanza técnica del teclado y los diferentes mecanismos.

Bach se trasladó a Leipzig en 1723 y vivió el resto de su vida allí. Su posición como director musical y director de coro en la iglesia en Leipzig era poco satisfactoria para él. Disputó continuamente con el concilio del pueblo, y ni el concilio ni el populacho apreciaron a su genio musical.

Ellos vieron en él solo un hombre viejo mal ventilado que se aferró obstinadamente a las formas obsoletas de la música. No obstante, las 202 cantatas que sobreviven de los 295 que él escribió en Leipzig todavía se tocan hoy, consideradas una reliquia musical en la actualidad. La mayoría de las cantatas comienzan con una sección para el coro y la orquesta, continúa con recitativos alternos y arias para las voces del solo y acompañamiento, y concluye con un chorale basados en un himno luterano simple. La música se liga en todo momento estrechamente al texto, ennobleciendo el último inmensamente con su expresión y la intensidad espiritual. Entre estos trabajos se encuentran la Cantata de Ascensión y los Oratorios de Navidad.

Entre los trabajos escritos para el teclado durante este periodo están las Variaciones de Goldberg, Parte II del Clavecín Bien-temperado; y el Arte de la Fuga, una demostración magnífica de su habilidad del contrapunto en la forma de 16 fugas y 4 canones, todos en un solo tema. La vista de Bach empezó a fallar en el último año de su vida, y falleció el 28 de julio de 1750.

Después de la muerte de Bach él se recordó menos como un compositor que como organista y clavicordista. Sus giras frecuentes habían asegurado su reputación como el más gran organista del tiempo, pero sus contrapuntos parecían anticuados a sus contemporáneos. Por consiguiente, durante los próximos 80 años su música era abandonada por el público, aunque unos músicos lo admiraron, entre ellos Wolfgang Amadeus Mozart y Ludwig Beethoven. Un reavivamiento de interés en la música de Bach ocurrió en el siglo XIX. El compositor alemán Felix Mendelssohn se consagró asiduamente a encontrar, revisar, y publicar los trabajos de Bach.

Ya que el "reavivamiento de Bach" coincidió con el florecer del movimiento romántico en música, los estilos de la actuación eran distorsiones frecuentemente gruesas de las intenciones de Bach. La beca del siglo XX, inspirada por el entusiasmo temprano del misionero médico protestante francés, organista, y

musicologist Alberto Schweitzer, ha desenterrado principios de interpretación que son más adecuados a la era de Bach y su música gradualmente.

Bach era principalmente autodidáctico en composición musical. La importancia de la música de Bach es principalmente debida al alcance de su intelecto. Él se conoce quizás mejor como amo supremo de contrapunto. Él pudo entender y usar cada recurso de idioma musical que estaba disponible en la era barroca. Así, si él escogiera, él podría combinar los modelos rítmicos de bailes franceses, la gentileza de melodía italiana, y la complejidad de contrapunto alemán todos en una composición. Al mismo tiempo él podría escribir para la voz y los varios instrumentos para aprovecharse de las únicas propiedades de construcción y calidad del tono en cada uno. Además, cuando un texto era asociado con la música, Bach podría escribir equivalentes musicales de ideas verbales, como una melodía ondulando para representar el mar, o un canon para describir el Christians que sigue la enseñanza de Jesús.

La habilidad de Bach de evaluar y aprovecharse de los medios de comunicación, estilos, y género de su día le permitió que lograra muchos traslados notables de modismo. Por ejemplo, él podría tomar una composición del conjunto italiana, como un concierto del violín, y podría transformarlo en un trabajo convincente para un solo instrumento, el clavicordio. Inventando líneas melódicas intrincadas, él podría llevar la textura compleja de una fuga de las múltiples voces en un instrumento como el violín o violoncelo. Pueden encontrarse los ritmos interactivos y las texturas esparcidas de recitativos operísticos en algunos de sus trabajos para el solo teclado.

#### 6.4.3 Mitchell Peters



Fig. 27 M. Peters

Nació en 1935, actualmente es el Director de la UCLA Herb Alpert School of Music Percussion Ensemble, anteriormente a esto fue el timbalero director y percusionista de la Orquesta Filarmónica de Los Ángeles. Antes de su nombramiento en 1969, fue el percusionista principal de la Orquesta Sinfónica de Dallas. Peters ha sido distinguido extensivamente tanto con la Filarmónica de Los Ángeles y la Orquesta Sinfónica de Dallas, además de varias apariciones en cine y bandas sonoras de televisión. Fue miembro del Nuevo Grupo de Música Filarmónica, y ha actuado y grabado numerosas obras contemporáneas. Como autor y compositor, las obras de percusión de Peters y materiales de instrucción son muy apreciadas en todo Estados Unidos y en el extranjero. Él posee una editorial musical, exclusivamente

dedicada a los trabajos de percusión. Ha terminado recientemente libros de método altamente aclamados para instrumentos de timbales y marimba, publicados por el Alfred Music Publishing Company. En 2006 fue galardonado con el Premio a la Trayectoria otorgado por la empresa de platillos Sabian. También fue miembro de la facultad de la Academia de Música del Oeste en Santa Barbara desde 1990 hasta 2002. Estudió en Eastman School of Music, donde obtuvo su licenciatura y posteriormente su maestría.

Ha compuesto piezas conocidas de la marimba como “Yellow after the rain” y “Sea refractions”, se dice que estas obras fueron compuestas porque Peters sentía que había una falta de material musicalmente interesante que introduciría a sus estudiantes a la marimba interpretada a 4 baquetas. Varios de sus libros para redoblante y timbales son de uso común actualmente en el mundo entero.

#### 6.4.4 Jacques Delecluse

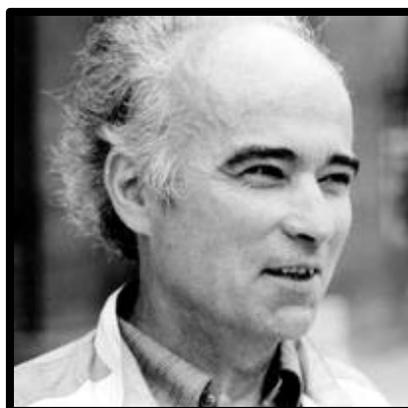


Fig. 28 J. Delecluse

Percusionista y pianista francés, nació en septiembre de 1933. Jacques Delécluse es el hijo de Ulysse Delécluse, que era muy famoso clarinetista y profesor en Francia. Jacques comenzó a estudiar piano y era un pianista muy dotado, muy buen estudiante, y un excelente músico. Recibió el Primer Premio en el Conservatorio de París en 1950 (el mejor de la competición), con mejores resultados que muchos estudiantes que se convirtieron en grandes y famosos solistas, como Philippe Entremont. Un par de años antes, Jacques comenzó a estudiar percusión con Félix Passerone, timbalero principal de la Ópera de París y profesor en el Conservatorio de París (maestro de toda una generación de percusionistas franceses famosos). En 1950, justo una semana antes de que llegara el Primer Premio de piano, Jacques también recibió el Segundo Premio de la percusión. Los otros estudiantes en este tiempo eran Jacques Rémy (ex timbalero principal de la Orquesta de París), Jean Batigne (que creó los Percussions de Strasbourg), y Jean-Claude Tavernier (retirado de la Orquesta Nacional de Francia y un famoso autor). En el Conservatorio de París, Jacques también estudió armonía, contrapunto y composición, y recibió el Primer Premio a la percusión en 1951. Fue entonces cuando decidió convertirse en un percusionista y timbalero. Posteriormente, participó en la creación del musical *Domaine Pierre Boulez*, y fue nombrado a la Ópera de París y la Société des Concerts du Conservatoire, que en última instancia se convirtió en la Orquesta de París en 1967.

Ese mismo año Delécluse dejó la Ópera de París para convertirse en miembro de pleno derecho de la Orquesta de París-como pianista. Sin embargo, empezó a tocar la percusión de nuevo muy pronto y, volviendo a su primera pasión profesional, se convirtió en timbalero de la orquesta en 1993, aunque el todavía tocaba el piano. Probablemente fue el único músico capaz de realizar a la perfección tanto en la parte de timbales a "La consagración de la Primavera" y la parte de piano de "Petruushka". Cuando él estaba enseñando en el Conservatorio de París, también tocaba todos los acompañamientos de piano (y tocaba estos mucho mejor que la mayoría de los pianistas que tienen que tocar en las audiciones). Talento y un sentido de la música son las cualidades muy especiales obvias en la escritura y la enseñanza de Delécluse. La razón principal por la cual la obra "Études de Jacques Delecluse ha sido tan popular en todo el mundo desde hace más de 40 años es porque tienen un sentido musical: todo está escrito, no sólo por un percusionista, sino por un compositor y un músico completo. A menudo se puede ver gente en trajes de etiqueta tocando algunos de sus estudios en el escenario. Cuando Jacques comenzó a escribir sus estudios en 1964, no había casi nada en el repertorio de tambor en Francia, los percusionistas tenían que estudiar de extractos orquestales, libros de tambor militares, y un par de piezas estándar de bajo nivel.

Delécluse no se limitó a revolucionar la escritura pedagógica para la percusión, sino que además construyó una verdadera escuela para percusión y creó un repertorio pedagógico para redoblante, xilófono, timbales, y vibráfono. Hay una buena razón por la que la mayoría de estos libros están todavía en uso hoy en día en todo el mundo. En 1964, Jacques lanzó su libro 12 Etudes for Snare Drum , publicado por Alphonse Leduc. Al igual que muchas de sus obras, estudios están inspiradas en el repertorio orquestal; la dinámica en lugares expresivos, frases inteligentes, fundaciones útiles de las que progresan en el instrumento, son una excelente fuente para los exámenes, audiciones, y el repertorio a nivel mundial. Estas son las razones para el éxito de sus obras. Acerca de estos estudios su mismo autor dice: "Estos estudios son difíciles sólo en cuanto a las marcas de metrónomo, la dinámica, los acentos, y 'el tejido que conecta' se aplican estrictamente." Esta es la famosa razón por la que su "Etude # 9" (basado en de Rimsky Korsakov "Capricho Español ") tiene un interés real si se toca en el tempo indicado (mm = 66 a 69). Muchos intérpretes pueden tocar esta pieza más lento, pero el interés musical es el tempo exacto. Cada estudio tiene su propio carácter musical y tiene que ser tocado, no sólo con una técnica perfecta, sino también con una expresión musical real.

Es por ello que se solicitan los estudios de Delecluse en muchos exámenes y audiciones, ya que hacen que sea posible evaluar a un intérprete en un tiempo muy corto. Debido a la evolución de la técnica y el aumento del nivel de los interpretes modernos, y también para aumentar el repertorio, Delécluse ha publicado estudios para redoblante adicionales: Keisleiriana 1 en 1987 y Keisleiriana 2 en 1990, ambas publicadas por Alphonse Leduc. En estos la referencia al repertorio orquestal es aún más evidente. Por ejemplo, N ° 2 de Keiskleiriana 1 se inspira en "Daphnis y Chloé" de Ravel y No.1 del Keiskleiriana 2 se inspira en "Sinfonía 11" de Shostakovich". La intención es la misma: Las dificultades musicales" o cómo avanzar de una manera musical. La musicalidad es siempre el punto central de las composiciones, y es por eso que estos libros son tan diferentes y tan apreciados en todo el mundo.

#### 6.4.5 José Félix Chamorro



Fig. 29 J. Chamorro

Oriundo de Potosí Nariño, nacido el 12 de Febrero de 1985, sus padres Félix Chamorro y Mariela Córdoba, apoyaron su formación musical artístico académica. Desde sus inicios Félix Chamorro, su padre, fue su guía total y maestro en el camino musical, las primeras notas y los primeros acordes, fueron encaminándolo a un universo lleno de travesuras bañadas de dulces melodías que se convirtieron en una vocación para él.

Sus maestros más cercanos fueron, Tarsicio Lasso Montenegro (lutier), Pedro Pablo Bastidas, Javier Fajardo, José Revelo Burbano, Juan Carlos Rivas, Jesús Martínez, Cristina Pérez y Mauricio Arcos.

Ex alumno de la Institución Educativa INEL, inicia su carrera como exponente de la música, tanto como intérprete, compositor y arreglista participando en diferentes eventos como: concursos encuentros de la canción de renombre a nivel Municipal, regional y Nacional. Dejando en alto el nombre del INEL, de su Municipio y su Departamento. Se destacan Concurso Nacional Cacique Tundama en Duitama Boyacá, Mono Nuñez en Ginebra Valle, Hato Viejo en Bello Antioquia, Festival del Pasillo en Aguadas Caldas, en diferentes encuentros de Música colombiana en Yumbo Valle, encuentro Internacional del pasillo en Quito Ecuador, e innumerables conciertos los cuales han sido de mucha trascendencia, Concierto de Jóvenes intérpretes realizado en la Sala de música Luis Ángel Arango de Santa Fe de Bogotá, conciertos en Medellín, Pasto, Popayán, Cali, Tunja, Sogamoso y Duitama. Una vez terminado sus estudios secundarios, se vincula a la universidad del Cauca donde realiza su carrera como guitarrista clásico que está a punto de terminar.

Durante el tiempo de preparación como músico instrumentista ha trasegado diferentes géneros colombianos, folclóricos, clásicos, etc. a la vez trabajando y desempeñándose como integrante de diferentes grupos musicales entre ellos está Filin Trío, quien como voz principal y primera guitarra llega a consolidar el grupo y dar un nuevo rumbo a la interpretación instrumental — vocal, catalogado como uno de los tres mejores tríos de Colombia.

Dentro del repertorio clásico de la guitarra, ha interpretado diferentes obras y estudios propios de la tradición guitarrística, obras de Leo Brower, Mario Carcassi, Antonio Lauro, Roland Dyens, Agustín Barrios Mangoré, Fernando Sor, Héctor Villalobos, Francisco Tárrega, Carlos Fariñas, Johan Sebastián Bach, Silvius Leopold Weiss, Albert Hernández, Clemente Díaz y muchos más.

Realizó un recital público en el año 2003 en la Biblioteca del Carmen de la Universidad del Cauca en Popayán y varias audiciones públicas en el Auditorio Maya de su Facultad de Artes.

A través de su preparación como instrumentista surgió el interés por la composición musical, siendo arreglista vocal, y compositor de música colombiana para guitarra y varios instrumentos solistas como, flauta, trombón, clarinete, saxofón, marimba, ensamble andino y para guitarra solista.

Dentro de estas obras se encuentran:

- Aire (Bambuco) para guitarra, quena, charango y tiple.
- Soledad (Bambuco) para Flauta, Guitarra y Contrabajo.
- Despertar (Pasillo) para Marimba y Guitarra.
- Memorias (varios ritmos colombianos) Saxofón y Guitarra.
- Sueño Gris, Clarinete y Guitarra.
- Pasaje Doble – (joropo) para Trombón y Guitarra
- Si me faltaras tú (Bambuco)
- Suite Colombiana para guitarra N°1, para guitarra solista

#### 6.4.6 Siegfried Fink

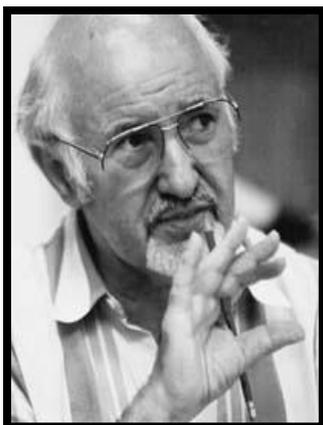


Fig. 30 S. Fink

Siegfried Fink nació en Zerbst/Anhalt (Alemania) en 1928 estudió percusión clásica, así como composición en la Universidad de música "Franz Liszt" en Weimar. Cuando las personas en la República Democrática alemana clasificaron su música como decadente por estar influenciada en parte por el jazz y además quisieron obligarlo a obedecer las pautas de los oficiales de la GDR, huyó con su esposa Traudel y su pequeña hija Cornelia a Alemania Oriental dónde se convirtió en compositor de solos y música para conjuntos de percusión.

Después de 17 años de trabajar en la orquesta, se dedicó a la docencia y más tarde se convirtió en el director del departamento de percusión de la Universidad de Música en Wuerzburg (Alemania Oriental).

Siegfried Fink realizó gran cantidad de artículos de percusión en muchas editoriales europeas de música, como Schott, que Benjamín, Zimmermann, Wrede, Heinrichshofe, el Vogt & Fritz, el Boosey & Hawkes, y Leduc, y se convirtió en uno de los percusionistas más publicados en el mundo.

Entre sus publicaciones se encuentran más de 150 composiciones para los instrumentos de percusión así como para música de cámara, música para ballet, películas, televisión y muchas composiciones para otros autores, como el Sueño de la Cereza de Keiko Abe (18 de abril de 1937).

En la "Suite para Redoblante" (Trommel Suite), Fink fue el primer compositor en lograr más de 17 sonidos legítimos y diferentes en este instrumento, mezclándolos en un ambiente musical favorablemente satisfactorio. Esta pieza es a menudo una obra obligatoria para los concursos de redoblante. En sus Estudios para Timbal en tres volúmenes, Fink transfirió el método exitoso para redoblante al timbal.

Como compositor, Fink estuvo a menudo inspirado por sus muchos viajes alrededor del mundo. Una de las piezas más fascinantes, hermosas y difíciles para ejecutar es "Batu Ferringhi" (1970) para solo de marimba, la cual dedicó cada uno de sus cinco movimientos a una serie teatral muy famosa en la India: Rawana, Hanuman, Sita, Laksama, y Rama.

La primera composición publicada por Siegfried Fink fue su Concertino para Vibráfono y Orquesta de cuerdas (dedicado a Milt Jackson). Uno de sus más recientes trabajos fue el Concierto para Percusión y Orquesta, que escribió para el profesor de percusión en la Universidad Estatal de Música en Beijing/China, Li Biao, el cual ya fue estrenado en dos ciudades, Japón y China.

Las contribuciones de Fink al arte de la percusión son muchas e incluyen el trabajo exitoso que realizó en casi todas las áreas como: solista, compositor, arreglista, profesor, director de ensambles, fundador de conjuntos, concursos y festivales, y autor de muchos libros. Dada su ardua labor en todos estos campos, se convirtió en un modelo a seguir para muchos jóvenes percusionistas en todo el mundo.

#### 6.4.7 Edward Zambrano

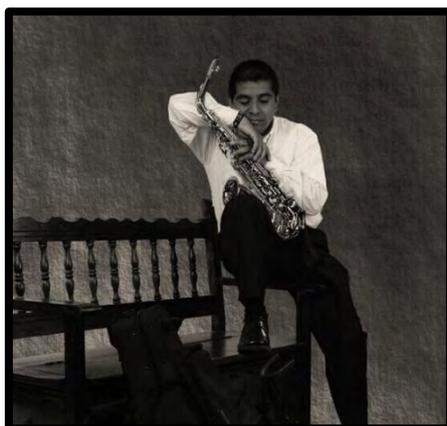


Fig. 31 E. Zambrano

Músico Nariñense, nace en la población de Ancuya-Nariño 1975.

Comienza sus estudios musicales en su pueblo natal y los continúa en la ciudad de Pasto, siempre enfocados en la interpretación del clarinete; en el año 1994 es admitido en el conservatorio de la Universidad del Cauca en la ciudad de Popayán, donde se dedica por completo al estudio de la música académica y del clarinete, en diciembre de 1999 presenta su recital de grado interpretando obras para clarinete y

piano graduándose con el título de Licenciado en Música con énfasis en clarinete, en los años siguientes se preocupa por seguir con sus estudios y es así que en el 2004 viaja a la ciudad de Cali para estudiar master-class de clarinete con el maestro Ivan Petruziello. En diciembre de 2006 es admitido en el conservatorio de la Universidad Nacional de Colombia sede Bogotá donde estudia una Maestría en Dirección Sinfónica, graduándose en Marzo del 2009 y obteniendo su título de Magister en Dirección Sinfónica; en su estadía en Bogotá se acerca al reconocido compositor Colombiano Gustavo Parra con quien estudia hasta el momento de manera particular el campo de la re-armonización, armonía y composición moderna, como también todo lo relacionado con el contrapunto escolástico asesorado por el Maestro Roberto Rubio en la academia GAPA de la ciudad de Bogotá.

## **7. DISEÑO METODOLOGICO**

### **7.1 TIPO DE INVESTIGACION**

Esta realizada dentro de un paradigma cualitativo por que propone un análisis descriptivo y contextual de las obras a interpretar teniendo en cuenta el estilo y el desarrollo de la obra.

### **7.2 ENFOQUE**

Este Proyecto descriptivo-participativo se ubica dentro del enfoque histórico en el cual se realiza un análisis descriptivo y contextual de las obras escogidas para el recital donde el investigador participa de manera activa en la interpretación de estas mismas.

### **7.3 ELEMENTOS PARA LA RECOLECCION DE LA INFORMACION**

- Entrevistas
- Registros audiovisuales
- Análisis descriptivo de las obras
- Observaciones

## 8. ANALISIS DESCRIPTIVO DE LAS OBRAS

### NYSD: ORCHESTRAL SUITE FOR SOLO SNARE DRUM ANTHONY CIRONE

Publicada en Octubre del año 2003, Anthony Cirone escribió una suite completa para redoblante dedicada al percusionista Neoyorquino Charles Dowd, percusionista reconocido por sus múltiples aportes en el desarrollo de la música de vanguardia que falleció en el año 2010.

Esta pieza emocionante e interesante incorpora muchos compases impares, fraseo musical, y las ideas originales que Anthony desarrollo durante su visita a la ciudad de Nueva York. Sus siglas NYSD hacen referencia a ello: "*New York Snare Drum*".

Con más de 60 años en la vida de Cirone esta obra se sitúa dentro del desarrollo maduro musical del compositor, una suite clásica dividida en 4 movimientos que dentro de su catálogo pertenece a la única obra para redoblante solista.

Esta obra se puede interpretar con baquetas SD1 o SD2 en un solo redoblante, el compositor en la obra brinda una nomenclatura en la cual se observa los distintos lugares donde golpear ya sea en el parche o el aro, además la obra presenta indicaciones de donde usar la bordona y donde no. Los redobles generalmente abiertos y la técnica rudimentaria de baquetación son típicos de las escuelas modernas de rudimentos que florecieron en los Estados Unidos. El uso del *f/a*, el *Ra*, las apoyaturas de 7 notas (seven stroke roll), los cambios de manos y los tresillos agrupados son el reflejo de los 40 rudimentos esenciales que florecieron en el proyecto desarrollado por la Percussive Arts Society (PAS) donde se recopilaron los viejos rudimentos europeos, se reorganizaron y complementaron en un proyecto de 5 años que hoy se conocen como los 40 rudimentos internacionales.

Sus 4 movimientos son:

#### I.

El primer movimiento se caracteriza por poseer una introducción donde las semicorcheas y redobles cerrados cambian rápidamente su volumen para crear una tensión al inicio de la obra con calderones en los redobles y respiraciones en los cambios de frase.

Luego la pieza toma como base la forma sonata (exposición-desarrollo-re exposición). Sus cuatro semicorcheas acentuadas son el motivo rítmico donde se empieza a desarrollar la pieza musical, llegando al primer cambio de tempo implícito con el retardando dentro de la obra, y volviendo a la re exposición del mismo con un retardando-disminuyendo ahora sí mucho más largo y amplio casi perdiéndose hasta llegar a un pianísimo.

**II.**

El segundo movimiento se caracteriza por tocarse sin bordona dando un sonido de parche y no metálico; un movimiento lento que se desarrolla en base al tresillo de semicorcheas, En el segundo movimiento su dificultad técnica radica en no confundir las notas rápidas con apoyaturas, sino mantener los volúmenes y la articulación clara. Las respiraciones “obligadas” se hacen a libre interpretación y duración.

**III.**

En este movimiento existen diversas partes del parche y aro en donde el intérprete tocara semicorcheas todo el tiempo, sus cambios de métrica y de timbres sonoros son una exploración profunda del redoblante tocando siempre las mismas figuras pero generando una riqueza enorme a las posibilidades sonoras que genera este instrumento, el uso de los rudimentos como el paradiddle son esenciales para la baquetación de este movimiento. Se interpreta con la bordona abajo.

**IV.**

En el cuarto movimiento se vuelve a interpretar con las bordonas puestas, su velocidad solo cambia en el “presto vivo” a pesar de que la métrica y sus figuras rítmicas están constantemente cambiando. Este movimiento se caracteriza por el lucimiento del intérprete al ser una muestra virtuosa de las capacidades del instrumentista, pasajes con acentos rápidos veloces y precisos hacen de este movimiento el clímax de la obra.

## PARTITA EN LA MENOR BWV 1013 - ADAPTACION PARA MARIMBA - JOHANN SEBASTIAN BACH

Como es el caso de muchas obras de cámara de Bach, es muy hablar acerca de las circunstancias en que fue escrita la Partita en La menor para flauta BWV 1013 y en qué año fue compuesta. Probablemente fue escrito en algún momento durante la década de 1720, durante los últimos años en donde Bach se desempeñaba como maestro de capilla en Cöthen, un trabajo que le dio amplia libertad para explorar la música de cámara secular.

En función de su técnica de interpretación avanzada, que es más exigente que la parte de flauta para el Concierto de Brandenburgo n.º 5 por ejemplo, sin duda debe haber sido escrita después de 1723. El título, sin embargo, es obra de los editores del siglo XX. El título del único manuscrito del siglo XVIII que se conserva es "Solo pour une flûte traversière par J. S. Bach".

En esta obra se destaca la forma de ver la frase, la definición de voces en ella y encontrar en buen equilibrio para alcanzar claridad y musicalidad de las notas expuestas. Una obra cargada de muchísimos elementos que hacen que el músico mejore sus habilidades por medio de un conocimiento profundo en cuanto a la ornamentación y el fraseo que esta exige, Todas las demandas de fraseo, pueden observarse también a nivel instrumental como una oportunidad para la mejora de la técnica.

Se interpretara una adaptación de la obra en marimba (A. García 2009)

La partita es una suite que consta de 4 movimientos:

## **I. Allemande.**

Es la apertura de la obra, el más largo de los cuatro movimientos de la partita. Este movimiento muestra saltos frecuentes de un registro a otro, Bach muestra implícitamente a través de las líneas melódicas las voces armónicas que se estructuran en torno a la música que está escrita. En cada mitad, el enfoque de la cadencia se hace a través de un interesante arpeggio descendente cromático.

Este movimiento presenta un trabajo armónico elaborado que transmite la imagen de un Alegre natural, que se deleita en el orden de la pieza.

## **II. Courante**

En italiano "corriente", constituye el segundo movimiento. Es un courante de la variedad derivada de italiano más vivo, relativamente un tempo rápido y sencillo en compas ternario. Además fiel a la tradición son las dimensiones asimétricas de dos "mitades" del movimiento: veintidós compases, cuarenta y un compases.

Por su mismo nombre y tradición su fraseo es rápido pero al mismo tiempo constante, de una manera tal que se presenta encantador y delicado al mismo tiempo, la pasión que transmite es una consoladora esperanza. Su diversidad de expresión entre las voces en este movimiento es en formas y frases más cortas.

## **III. Zarabanda**

Un movimiento apasionado, suave y lento, refleja el arte de mover las pasiones y de perturbar la tranquilidad de la mente. El tercer movimiento de la Partita es una zarabanda aristocrática de flexibilidad rítmica ingeniosa. Como todas las zarabandas, este movimiento se debe tocar lentamente. Además, dado que la melodía no está acompañada, se debe tomar todo el tiempo necesario para tocar expresivamente. De acuerdo con el carácter que es lento y la música solemne, le da el tiempo y la libertad para la melodía y su desarrollo. Mientras que otras obras de Bach para instrumentos no acompañados - las Suites para violonchelo solo y las Sonatas y partitas para violín solo - todos fueron influenciados en un grado u otro por su propia habilidad como intérprete de instrumentos de cuerda, con la Partita demostró casi en su totalidad su propio ingenio, ya que ni la tradición ni la familiaridad personal podría entrar mucho juego durante la creación de esta obra.

## **IV. Bourre Inglesa**

Su característica fundamental es su naturaleza agradable El material en este Bourre se basa en el contraste de legato y secciones staccato que da una impresión de la luz y música fácil

El Bourrée que cierra la Partita es probablemente la más compleja de los cuatro movimientos. A juzgar por las numerosas apariciones de esta subespecie particular del bourrée que aparecen en la música de Bach, Haendel y otros compositores de la época, se da a entender que esta forma era entonces bien conocida en toda Europa. Está construida alrededor de un típico ritmo "hacia atrás" a corto corto-largo, constituido en este caso como el contrapeso para pasajes más floridos ejecutado en semicorcheas.

## YELLOW AFTER THE RAIN MITCHELL PETERS

Peters siempre se caracterizó por ser un músico activo en el campo de la pedagogía, sus métodos son una extensión progresiva que eliminan poco a poco las dificultades técnicas, desde lo más básico a lo más complejo en un orden capaz de desarrollar las capacidades musicales de cualquier estudiante. Su obra *Yellow after the rain* escrita en el año 1971 nace bajo un contexto musical que exploraba las diferentes capacidades de los marimbistas pero, una época en la que no estaban establecidas piezas fundamentales que ejecuten la mayoría de golpes básicos con una exigencia técnica y musicalidad indispensable para el desarrollo de los estudiantes que se introducían en el mundo de la marimba interpretada a 4 baquetas o mazos.

Los golpes usados son:

Golpes simples independientes: trasladando la melodía de la mano derecha a la izquierda.

Golpes simples alternados: ejecutadas en intervalos de quintas.

Golpes Dobles verticales: La melodía principal, tocada en intervalos de armonía. cuartal a dos manos.

Redobles: La coda y la mitad de la obra son interpretadas por medio de redobles a 4 baquetas.

Considerada por muchos como un estándar en la comunidad de percusión, prácticamente toda una generación de marimbistas se ha introducido a las técnicas de cuatro mazos con este trabajo, dejando un legado y una gran cantidad de material excelente que desarrollo. Cabe resaltar que Peters escribió la obra para sus propios estudiantes privados, para el que no había encontrado el material musicalmente interesante que desarrolle las técnicas a cuatro baquetas. El trabajo es modal y emplea muchas habilidades básicas, introducidas de manera secuencial.

Después de una introducción engañosa métricamente, la melodía principal se indica en la mano derecha, con acompañamiento de la mano izquierda. Esto es seguido inmediatamente por una repetición de la melodía con la toma de la mano izquierda sobre la melodía y la mano derecha de asumir el papel de acompañamiento. En todo momento, el intérprete es capaz de mantener un intervalo consistente en el acompañamiento de cuartas paralelas. Los redobles de acordes forman una transición emocionante a la sección B de la obra, que utiliza los golpes alternados en intervalos de quintas perfectas. La consistencia de estos intervalos permite al ejecutante concentrarse en los movimientos de la muñeca y de la mano que participan en la interpretación sin tener que preocuparse acerca de cambiar la relación espacial de los mazos. Después de un resumen de la melodía de la mano derecha, el tema se indica en el estilo armónico a cuatro voces, de nuevo manteniendo una armonía cuartal perfecta. Una breve coda termina la obra. Las amalgamas rítmicas, el uso de las técnicas a 4 baquetas y la musicalidad de la pieza forman parte del repertorio indispensable para el desarrollo de este instrumento.

VING ÉTUDES POUR TIMBALES  
ETUDE 4  
JACQUES DÉLECLUSE

A Dèlecluse se lo conoce como uno de los percusionistas más reconocidos a nivel mundial, en el marco teórico se hace referencia a lo eficaz que resultan sus obras para nivel evaluativo. Sus obras y su repertorio hacen parte innumerable de casi todas las pruebas desde admisión con sus estudios básicos a incluso concursos internacionales con estudios complejos como el “Test Claire”.

Los 20 estudios avanzados para timbal publicados en el año de 1968 son un referente mundial acerca de la culminación de los procesos académicos para empezar el inicio de la carrera como timbalista profesional.

Su estudio número 4 que será interpretado en este recital es el más complejo que escribió para dos timbales, inspirado en trozos de orquesta del repertorio sinfónico. Este estudio está destinado para estudiantes con sólidos conocimientos del solfeo rítmico y una técnica rudimental e instrumental avanzada, desarrollando así el potencial y las cualidades musicales del futuro timbalero que se quiera especializar. Este estudio está concebido para timbales de pedal debido a los diferentes cambios de notas y acordes que se forman a lo largo de la interpretación. Su complejidad reside en la realización adecuada de los matices, apagados, cambios veloces de notas, redobles en diferentes volúmenes, movimientos metronómicos, y anotaciones diversas. Los movimientos metronómicos representan los tempos máximos, y la capacidad del intérprete se medirá en consecuencia del desarrollo exacto de la pieza en conjunto con la propuesta musical de su interpretación.

DESPERTAR  
JOSÉ FÉLIX CHAMORRO

Para hablar sobre esta obra de música colombiana es pertinente primero hacer referencia al género musical en el que se encuentra escrita.

El pasillo, es una danza y un género musical autóctono latino americano originario de los territorios de la antigua Gran Colombia creado por el congreso de revolucionarios independentistas para remplazar lo que para ese entonces y bajo la monarquía se llamaba Nuevo Reino de Granada, que incluía a las actuales repúblicas de: Ecuador, Colombia, Panamá y Venezuela y en cada región adquirió una característica más autóctona (pasillo ecuatoriano, pasillo colombiano, pasillo panameño).

Sus verdaderas raíces están en los tiempos del Virreinato en América y a través de su difusión en los territorios de la Nueva Granada. De esta manera, el pasillo se escribe en forma ternaria ( $3/4$  ó  $6/8$ ), acentuando en los tiempos primero y tercero. En cuanto a la denominación de “pasillo” como diminutivo de “paso” se dio justamente para indicar que en su composición y en la rutina de baile este consta de pasos y de notas menudas. Así, si el “paso” corriente tiene un compás de  $2/4$  y una longitud de aproximada de 80 centímetros, el “pasillo”, tiene un compás de  $3/4$  y una longitud aproximada de 25 a 35 centímetros.

La instrumentación clásica del pasillo es con guitarras, tiple, bandola y requinto, aunque es vasta la música escrita para piano y voz. Con más de 200 años de existencia, el pasillo sigue siendo, junto al Bambuco, uno de los aires más difundidos. Los más destacados compositores de la época actual los han seguido produciendo. La ciudad de Aguadas, en el departamento de Caldas, realiza cada año en el mes de agosto su “Festival Nacional del Pasillo Colombiano”, encuentro de gran categoría en el cual se dan cita los más destacados autores, compositores e intérpretes de este ritmo.

En cuanto a la pieza musical, Despertar como su nombre lo indica, hace alusión al despertar del día, del autor, de las personas y de todos los seres en general, por eso en su introducción la música es lenta, calmada, tranquila. Con la aparición del tema el carácter de la obra empieza a cambiar haciéndose un poco más ágil, como el transcurrir del día, y de este mismo modo alcanzar el clímax rítmico y melódico en donde la obra adquiere el carácter enérgico de un día ajetreado.

En este momento la obra pasa de ser un pasillo lento a un pasillo fiestero y el motivo principal de la pieza se desarrolla en homogeneidad con el acompañamiento de la guitarra hasta llegar a la parte menor. En la siguiente sección el compositor transporta al pasillo a la relativa menor de la tonalidad axial, esta, es una característica en casi todos los pasillos, el compositor pretende hacer referencia con el tema y la tonalidad de la sección a los problemas del diario vivir, es así como en algunos momentos la guitarra y su acompañamiento parecieran entrar en conflicto con la melodía que lleva la marimba.

Después de hacer una repetición de la sección anterior, el pasillo vuelve a mostrar el primer tema y se convierte una vez más en pasillo lento, según el compositor la reaparición del primer tema alude a la llegada al hogar al finalizar la jornada y a la culminación del día, llegando de esta misma forma el final de la obra.

TROMMEL SUITE  
SNARE DRUM SUITE  
SIEGFRIED FINK

Trommel Suite es una pieza para redoblante muy conocida e interpretada a nivel mundial, por su gran exigencia a nivel técnico y musical es una de las piezas obligatorias en casi todos los concursos internacionales.

Al leer, escuchar o tocar la suite queda muy clara toda la versatilidad y las posibilidades melódicas que el instrumento tiene, dentro de sus características principales se destaca la intensión por parte del compositor de dejar claro que el redoblante no es solamente un instrumento cuyas únicas características son las rítmicas y las de acompañamiento, Fink se vale de muchos recursos y rudimentos propios del instrumento a interpretar – la utilización de tres registros dentro del parche (alto, medio y bajo), también la aparición de redobles abiertos y cerrados, flás, ras, entre otros- y otros adaptados al redoblante – utilización de baquetas para timpani, notas tocadas sobre el cuerpo del instrumento .

Trommel Suite está escrita en cinco movimientos: Intrada, Toccata, Mista, Cadenza y Marcia, estos movimientos son muy marcados y diferentes unos de otros en aspectos como los diferentes tempos que hay en cada uno de ellos, redobles (abiertos y cerrados), cambios de baquetas (escobillas, baquetas suaves), a continuación se hará una breve reseña de los cada uno de los movimientos de la suite.

### **Intrada**

La característica principal de este movimiento son los redobles cerrados y provistos de acentos, se caracteriza además por el protagonismo de los registros medio y alto del parche. Todo este movimiento se interpreta con baquetas con punta de madera para redoblante y con el bordón arriba siempre.

### **Toccata**

Este movimiento se caracteriza, de modo principal, por la primera aparición de los cambios de baqueta, el cambio que aquí se realiza es de baquetas de redoblante con punta de madera a baquetas de punta suave o de timbal, el sonido del redoblante con estas baquetas es absolutamente diferente y contrastante al que se producía al tocarlo con baquetas para redoblante, también aparecen por primera vez dentro de la suite los cambios de tempo y el uso del bordón abajo (o sin cuerdas) además de los rudimentos tradicionales, principalmente el “Ra” (Rudimento que consiste en un golpe compuesto, realizado por las puntas de las baquetas las cuales se desfazan ligeramente del golpe al mismo tiempo y además uno de los golpes –el doble- tiende a escucharse bastante menos que el otro. ) que en este movimiento se usa para cambiar los acentos de las frases.

### **Mista:**

Este movimiento empieza con el bordón abajo y la característica principal es la aparición de una escobilla en la mano izquierda que va haciendo un pedal en el registro bajo del parche superior mientras la mano derecha va tocando un motivo rítmico sobre los registros medio y alto de este con baquetas de punta de madera para redoblante, otra característica importante es el uso constante del bordón en sus dos estados, tanto arriba como abajo y también la aparición de heterometrías y amalgamas durante todo el movimiento.

### **Cadenza:**

En este movimiento el autor propone diez motivos rítmicos, el intérprete tiene toda la libertad de tocarlos en el orden que desee pero utilizando todos los recursos que el autor a propuesto desde el principio de la obra: los diferentes cambios de baquetas, el uso de las tres alturas o registros en el parche del redoblante, los cambios de tempos y los diferentes tipos de golpes.

### **Marcia**

Aquí el autor utiliza las 3 tesituras propuestas en el parche, una de las características principales es el uso de redobles tanto abiertos como cerrados y la utilización del Ra como elemento de adorno de las frases. Este movimiento se toca con el bordón arriba y con baquetas de punta de madera para redoblante.

TRA-LA-LAN  
MULTIPERCUSIÓN Y PIANO  
EDWARD NILSON ZAMBRANO ACOSTA

La obra compuesta por el compositor y profesor de la Universidad de Nariño Edward Zambrano, refleja el carácter vanguardista de la pieza con el uso notorio del Pantonalismo (Uso libre de acordes dominantes) y la armonía cuartal.

Los instrumentos de percusión que se utilizan en esta obra son:

Platos suspendidos, Platos chocados, Triángulo, Redoblante, Xilófono o marimba y 2 timbales de 29" y 26")

Se caracteriza por tener una forma ternaria simple (Introducción – A – B(a-b) – (: C :)– Coda), desde su introducción hasta el compás 21 hace un claro uso armónico del pantonalismo, esta introducción va acompañada por pequeños fragmentos donde la percusión genera un sólido acompañamiento dando paso a el desarrollo en donde cambia el tempo y la armonía cuartal se ve reflejada en los temas expuestos en el piano con un solo de redoblante brindando diferentes temas en contraposición. Luego el xilófono releva esta armonía pasando a ser el protagonista principal en donde se turnan el tema con el piano, y pequeñas secciones en contratiempo que nos conducen a la siguiente sección de la obra en donde el solo de los timbales sinfónicos van acompañados de una serie de acordes cuartales en el piano cada vez más seguido, repitiendo la sección para luego dar cabida a un solo del percusionista.

Esta obra fue escrita por el compositor para el desarrollo de los percusionistas en la región, su estructura de vanguardia refleja la formación académica musical que el compositor adquirió a través de los años.

## 9. TABLA DE FIGURAS

N. DE FIGURA	NOMBRE	PÁGINA
1	Timbales Sinfónicos.	20
2	Llave antigua para afinar los timbales.	21
3	Pedal para afinar los timbales.	23
4	Baquetas para timbal.	27
5	Marimba Sinfónica.	27
6	Técnica Burton.	29
7	Posición de los dedos Índice y Pulgar en la téc. Burton.	30
8	Posición de los dedos Corazón y Meñique en la téc. Burton.	30
9	Posición del dedo anular en la téc. Burton.	30
10	Movimiento de la muñeca en la Tec. Burton.	30
11	Movimiento de rotación en la Tec. Burton.	31
12	Técnica Stevens.	31
13	Posición de los dedos Índice y Pulgar en la Tec. Stevens.	31
14	Posición de los dedos Corazón, Meñique y Anular en la Tec. Stevens.	32
15	Movimiento de la muñeca en la Tec. Stevens	32
16	Movimiento de rotación en la Tec. Stevens.	32
17	Baquetas para marimba.	33
18	Redoblante.	34
19	Redoblante Francés Antiguo.	36
20	Redoblante Alemán Antiguo.	36
21	Redoblante Español Antiguo.	36
22	Agarre tradicional.	37
23	Agarre moderno o parejo.	38
24	Baquetas para redoblante.	38
25	Anthony Cirone.	43
26	Johann Sebastian Bach	44
27	Mitchell Peters	47
28	Jacques Delecluse	48
29	José Félix Chamorro	50
30	Siegfried Fink	51
31	Edward Nilson Zambrano Acosta	52

## 10. CONCLUSIONES

La presentación de este proyecto de grado y sus respectivas referencias descriptivas de la historia, los periodos, el contexto y los compositores de las obras del recital son un complemento importante para la consolidación de ideas adecuadas para un concierto de grado apto.

La documentación recopilada y analizada en el proyecto brinda una fuente informativa rica en los campos de la percusión que son escasos en la Universidad de Nariño. La información recapitula los aspectos históricos más relevantes, teniendo en cuenta los diferentes contextos en los que se desarrollaron los compositores y sus respectivas obras.

Esta información se presenta importante para una adecuada interpretación en la cual se expondrá de forma implícita la técnica, el fraseo y la musicalidad del estudiante y su propuesta musical que se verá reflejada en su recital.

Las referencias internacionales, nacionales y regionales en el desarrollo del repertorio nos brindan la posibilidad de exponer obras específicamente compuestas para esta familia de instrumentos, así como adaptaciones. Con esto se demuestra que la música contemporánea está en auge, y que compositores de nuestra región han basado algunas piezas de su repertorio en el desarrollo de la percusión.

La presentación del recital brindara una ponencia solida musical, la cual enriquecerá los contextos y el ambiente cultural de nuestra región, además de consolidar al intérprete como un percusionista profesional.

## 11. BIBLIOGRAFIA

GRUESO, Julian. Concierto de grado para percusión sinfónica. Popayán: 2007

BLADES, James. Percussion instruments and their history. London: Khan y Averill, 1993

DONNINGTON, R. La música y sus instrumentos. Madrid: Alianza editorial, 1986

CONTRERAS, Jesús. Conocimiento del timbal para los alumnos del conservatorio. Melilla: Documento, 2011

RODRIGUEZ, Oscar. Concierto de grado para percusión sinfónica. Popayán: 2010

MICHELS, Ulrich. Atlas de la música. Madrid: Alianza editorial, 2002

ARAGU, Domingo. Los instrumentos de percusión. Ciudad de la Habana: Editora musical de Cuba, 1995

<http://www.sceu.frba.utn.edu.ar/>

<http://www.mostlymarimba.com>

<http://www.jsbach.es/>

<http://www.pas.org>

Enciclopedia virtual Wikipedia