



**UNIVERSIDAD DE CUENCA**

**FACULTAD DE ARTES**

**CARRERA DE ARTES MUSICALES**

***“LA PERCUSIÓN ORQUESTAL: ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DEL  
REPERTORIO SELECCIONADO”***

Tesis previa a la obtención del título de Licenciada  
en Ejecución Instrumental especialidad Percusión

**Autora:**

Patricia Estefanía Martínez Bernal

**Director:**

Magister Manuel Escudero Uchuari.

Cuenca 2015.



## Resumen

El estudio de la percusión orquestal, a diferencia de otros instrumentos como los de cuerda o viento, han evolucionado lentamente. El siglo XX, es una época de grandes cambios sociales y artísticos en donde se da un desarrollo masivo de los instrumentos de percusión con la creación de nuevos instrumentos, técnicas y sonoridades. Poco a poco esta familia instrumental ha ganado un lugar importante dentro del campo orquestal, por lo que cada vez se suman compositores que valoran estos instrumentos por su variedad y riqueza tímbrica que con el tiempo ha hecho posible la interpretación de obras más complejas, dando espacio a que estos instrumentos puedan ser ejecutados como solistas.

A pesar del progreso que ha logrado la percusión, en países como el nuestro tanto músicos como público no tienen un conocimiento profundo de estos instrumentos, por lo que la acogida es mínima.

Es por eso que este proyecto de tesis titulado **LA PERCUSIÓN ORQUESTAL: ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DEL REPERTORIO SELECCIONADO**, plantea el análisis como un camino para la comprensión de obras para percusión, ayudando a que percusionistas, demás músicos y público en general profundicen sus conocimientos. Junto con una investigación de la historia, organología, técnicas y la ejecución del repertorio solista y de música de cámara, se demostrará la importancia que han llegado a tener los instrumentos de percusión, logrando que la interpretación tenga más trascendencia tanto para el espectador como para el artista.

### **PALABRAS CLAVE:**

PERCUSIÓN SINFÓNICA / HISTORIA / ORGANOLOGÍA / CLASIFICACIÓN / ANÁLISIS MUSICAL / TÉCNICAS DE PERCUSIÓN / DESARROLLO / INTERPRETACIÓN.



## ABSTRACT

The study of orchestral percussion unlike other instruments such as string or wind, have developed slowly. The twentieth century is a time of great social and artistic changes in which there is a big development of percussion instruments with the creation of new tools, techniques and sounds. Gradually this instrumental family has had an important place in the orchestra, so increasingly a lot of composers value these instruments for its variety and sounds that over time has made possible the interpretation of complex works allowing these instruments can be played solo.

Despite the progress that has made percussion, in some countries like ours, both musicians and the audience, does not have a deep understanding of these instruments, so the reception is poor.

For that reason this thesis project entitled **ORCHESTRAL PERCUSSION: ANALYSIS AND INTERPRETATION OF THE SELECTED REPERTOIRE** presents the analysis as a way of understanding the music works for percussion, helping to percussionist, other musicians and the audience to deepen their knowledge. This work with an investigation of history, organology, technique and implementation of solo repertoire and chamber music, can demonstrate the importance that have come to be the percussion instruments, making the interpretation has more significance for both, the viewer and for the artist.

### KEYWORDS:

ORCHESTRAL PERCUSSION / HISTORY / ORGANOLGY / SORTING / MUSICAL ANALYSIS / PERCUSSION TECHNIQUES / DEVELOPMENT / PERFORMANCE.



## INDICE

|  |    |
|--|----|
| DEDICATORIA.....   | 12 |
| AGRADECIMIENTO.....  | 13 |
| INTRODUCCION.....  | 15 |
| CAPÍTULO I: HISTORIA DE LA PERCUSIÓN.....  | 16 |
| 1. BREVE HISTORIA DE LA PERCUSIÓN EN LA ANTIGÜEDAD.....                              | 16 |
| 2. EVOLUCIÓN DE LA PERCUSIÓN DENTRO DE LA ORQUESTA SINFÓNICA.....                    | 17 |
| 3. LA PERCUSIÓN COMO INSTRUMENTO SOLISTA.....  | 18 |
| 3.1 Interpretación.....  | 18 |
| CAPÍTULO II: ORGANOLOGÍA DE LOS PRINCIPALES INSTRUMENTOS DE PERCUSIÓN ORQUESTAL..... | 21 |
| 1. CLASIFICACIÓN.....  | 21 |
| 1.1 Instrumentos de Sonido Determinado.....  | 21 |
| 1.1.1 Idiófonos.....   | 21 |
| 1.1.2 Membranófonos.....   | 21 |
| 1.2 Instrumentos de Sonido Indeterminado.....  | 22 |
| 1.2.1 Idiófonos.....   | 22 |



---

|  |    |
|--|----|
| 1.2.2 Membranófonos.....                                       | 22 |
| 2. DESCRIPCIÓN Y TESISURA DE LOS PRINCIPALES INSTRUMENTOS..... | 23 |
| 2.1 Tambor:.....   | 23 |
| 2.1.1 Partes del tambor:.....                                  | 24 |
| 2.2 Marimba.....   | 25 |
| 2.3 Xilófono.....  | 25 |
| 2.4 Vibráfono.....   | 26 |
| 2.5 Glockenspiel.....  | 27 |
| 2.6 Campanas Tubulares.....                                    | 28 |
| 2.7 Timpani o Timbales Sinfónicos.....                         | 28 |
| 3. NOTACIÓN.....   | 31 |
| 4. NOMENCLATURA.....   | 33 |
| 5. SÍMBOLOS.....   | 37 |
| 5.1 Baquetas.....  | 37 |
| 5.2 Instrumentos.....  | 38 |
| CAPÍTULO III: TÉCNICAS PRINCIPALES PARA PERCUSIÓN.....         | 40 |
| 1. TIPOS DE GOLPE.....   | 40 |
| 1.1 Full Stroke o golpe pistón.....                            | 40 |



---

|   |    |
|---|----|
| 1.2 Down.....                               | 40 |
| 1.3 Up.....                                 | 41 |
| 1.4 Tap.....                                | 41 |
| 2. DINÁMICAS Y VELOCIDAD.....               | 42 |
| 3. POSICIÓN PARA TOCAR.....                 | 42 |
| 4. TIPOS DE GRIP O AGARRE DE BAQUETAS:..... | 43 |
| 4.1 Grip para Membranófonos.....            | 44 |
| 4.1.1 Grip Alemán.....                      | 44 |
| 4.1.2 Grip Francés.....                     | 44 |
| 4.1.3 Grip Tradicional.....                 | 44 |
| 4.2 Grip para teclados.....                 | 45 |
| 4.2.1 Tradicional cross grip.....           | 45 |
| 4.2.2 Burton grip.....                      | 46 |
| 4.2.3 Burton extendido (Rosauero grip)..... | 46 |
| 4.2.4 Musser-Stevens grip.....              | 47 |
| 5. SISTEMAS.....                            | 48 |
| 5.1 Sistema Straight.....                   | 48 |
| 5.2 Sistema Rudimental.....                 | 48 |



---

|  |           |
|--|-----------|
| 5.3 Sistema Alternado.....   | 49        |
| <b>CAPÍTULO IV: ANÁLISIS MUSICAL E INTERPRETACIÓN.....</b>                     | <b>50</b> |
| 1. THREE DANCES, PARA SNARE DRUM SOLO, DE WARREN BENSON.....                   | 50        |
| 1.1 Acerca del compositor.....   | 50        |
| 1.2 Acerca de la obra.....   | 50        |
| 1.3 Análisis   |           |
| I. Cretan Dance.....   | 50        |
| II. Fox Trot.....  | 54        |
| III. Fandango.....   | 58        |
| 1.4 Percepción personal de la obra a partir de la interpretación musical:..... | 63        |
| 1.5 Recomendaciones personales.....  | 64        |
| 2. EVIL ERNIE, PARA MÚLTIPLE PERCUSIÓN SOLO, DE CASEY CANGELOSI.....           | 65        |
| 2.1 Acerca del compositor.....   | 65        |
| 2.2 Acerca de la obra.....   | 65        |
| 2.3 Análisis.....  | 65        |
| 2.4 Percepción personal de la obra a partir de la interpretación musical:..... | 77        |



---

|  |     |
|--|-----|
| 2.5 Recomendaciones personales.....  | 77  |
| 3. SONATA FOR TIMPANI, PARA 4 TIMBALES, DE JOHN BECK.....                      | 78  |
| 3.1 Acerca del compositor.....   | 78  |
| 3.2 Acerca de la obra.....   | 78  |
| 3.3 Análisis   |     |
| Primer movimiento.....   | 78  |
| Segundo movimiento.....  | 82  |
| Tercer movimiento.....   | 88  |
| 3.4 Percepción personal de la obra a partir de la interpretación musical:..... | 93  |
| 3.5 Recomendaciones personales.....  | 93  |
| 4. PRELUDIO NO. 2 PARA MARIMBA, DE NEY ROSAURO.....                            | 95  |
| 4.1 Acerca del compositor.....   | 95  |
| 4.2 Acerca de la obra.....   | 95  |
| 4.3 Análisis.....  | 95  |
| 4.4 Percepción personal de la obra a partir de la interpretación musical:..... | 101 |
| 4.5 Recomendaciones personales.....  | 101 |
| CONCLUSIONES.....  | 103 |
| RECOMENDACIONES.....   | 104 |





---

|                                      |     |
|--------------------------------------|-----|
| GLOSARIO DE TÉRMINOS.....            | 109 |
| ANEXOS.....                          | 112 |
| Partituras del repertorio analizado: |     |
| Tres Danzas.....                     | 112 |
| Evil Ernie.....                      | 117 |
| Sonata for Timpani.....              | 126 |
| Preludio 2.....                      | 131 |
| BIBLIOGRAFÍA.....                    | 137 |



**UNIVERSIDAD DE CUENCA**

Fundada en 1867

Yo, PATRICIA ESTEFANÍA MARTÍNEZ BERNAL, autora de la tesis "LA PERCUSIÓN ORQUESTAL: ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DEL REPERTORIO SELECCIONADO", reconozco y acepto el derecho de la Universidad de Cuenca, en base al Art. 5 literal c) de su Reglamento de Propiedad Intelectual, de publicar este trabajo por cualquier medio conocido o por conocer, al ser este requisito para la obtención de mi título de LICENCIADA EN EJECUCIÓN INSTRUMENTAL - PERCUSIÓN. El uso que la Universidad de Cuenca hiciere de este trabajo, no implicará afección alguna de mis derechos morales o patrimoniales como autora.

Cuenca, 7 de diciembre de 2015.

Patricia Estefanía Martínez Bernal

0105775548



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Fundada en 1867

Yo, PATRICIA ESTEFANÍA MARTÍNEZ BERNAL, autora de la tesis "LA PERCUSIÓN ORQUESTAL: ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DEL REPERTORIO SELECCIONADO", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autora.

Cuenca, 7 de diciembre de 2015.

A handwritten signature in blue ink, appearing to read "Patricia Estefanía Martínez Bernal".

Patricia Estefanía Martínez Bernal

0105775548



## DEDICATORIA

Este trabajo va dedicado con todo mi amor y gratitud a mi madre María Eugenia Bernal porque sin ella la música no hubiera sido parte de mi vida. A mis ñañas Pamela y Paola por ser quienes me enseñan día a día que el mundo está lleno de magia, sonrisas, amor y sueños.



## AGRADECIMIENTOS

A mi primera maestra, mi madre María Eugenia Bernal y mis ñañas Pao y Pame por ser el motor que me impulsa a crecer y luchar día a día.

A mis primeros maestros Freddy Abad y Javier Gómez por creer en mí y por abrirme las puertas hacia este mundo hermoso de la percusión.

A mi mentor Manuel Escudero por ser mucho más que un profesor, por dar siempre una mano dentro y fuera de las aulas y porque gracias a él la percusión en la ciudad de Cuenca ha alcanzado un gran nivel permitiéndonos así llegar a distintos lugares.

A mis maestros del Estudio de Percusión Carlos Albán y Andrés Carrera por sus valiosas enseñanzas y aportes para mi crecimiento personal, profesional y para el beneficio de la percusión en el país.

A mi colega y maestro Patricio Villamar por sus valiosos aportes para esta tesis y para mi recital de grado.

A mis amigos del Ensamble de Percusión Percuta Qenk y del ensamble Fuerte Gonela por haber sido parte de mi crecimiento personal y musical.

Un agradecimiento especial a Emilio Martínez y Patricio Martínez por haber sido un pilar importante en mi vida cuando más lo necesité.

A Jorge Oviedo, Andrey Astaiza y Danny Gallegos por ayudarme a crecer musicalmente, por la amistad y por todo el apoyo.

A Johnny Vallejo y mis amigas del conjunto Cosi, Jess, Gutty, Laurita, Cris, Vale, Belen P., Belen A. y Johis; por haber compartido tantas vivencias musicales en los inicios de esta hermosa carrera.



A Walter Novillo por la amistad, paciencia y preparación musical para entrar a la U y a mi primer maestro de teoría musical Diego Pacheco por sus valiosas enseñanzas.

A mi familia, maestros, amigas y amigos de la vida y de la música. A Pedro y Miguel por brindarme su apoyo en diferentes circunstancias de la vida y enseñarme a mirar el mundo desde nuevas perspectivas. A Javier por compartir un poco de su mundo y así abrir para mí una puerta gigante hacia nuevas aventuras, sueños y experiencias.

A mi Sofi, Nala, Copito y Sarita por haber sido un gran apoyo emocional cuando más lo he necesitado y enseñarme a respetar, amar y entregar incondicionalmente sin pedir nada a cambio.

A todas y todos ¡gracias!



## INTRODUCCIÓN

El siglo XX ha sido una época de gran desarrollo para la percusión orquestal en la cual se han propuesto nuevas sonoridades, novedosos timbres solistas como una máquina de escribir, los compositores han usado una gran cantidad de instrumentos en sus obras orquestales, se han empleado diversos recursos utilizando curiosos instrumentos percutores y logrando sonoridades poco conocidas como un glissando en una tecla de vibráfono, armónicos en las teclas del vibráfono, en un platillo, en una copa de cristal o en una madera con el uso de un arco de contrabajo.

El aporte sonoro que brinda la percusión es vasto y enriquecedor, creando nuevos desafíos técnicos e interpretativos tanto para el ejecutante como para el compositor.

A pesar de este gran progreso, en países como el nuestro la acogida es mínima, tanto para músicos como público en general. Es por eso que el tema de estudio propone el análisis como un camino para la comprensión de éste repertorio, ayudando a que el ejecutante, demás músicos y el público profundicen sus conocimientos teóricos, técnicos, conceptuales y analíticos que surjan en torno a esta familia instrumental y que permita comprender adecuadamente la percusión sinfónica.



## CAPÍTULO I

### HISTORIA DE LA PERCUSIÓN

#### 1. BREVE HISTORIA DE LA PERCUSIÓN EN LA ANTIGÜEDAD

La Percusión es una de las actividades musicales más primitivas que ha realizado el hombre. Gracias a hallazgos arqueológicos y estudios de los mismos hemos podido imaginar el uso y la importancia de la percusión en la antigüedad como por ejemplo su uso para ceremonias religiosas, fiestas, ritos de caza, momentos de ocio e inclusive como un medio de comunicación. Entre los hallazgos se han podido encontrar tambores de arcilla, piel de animales, instrumentos hechos con huesos y semillas; recursos utilizados hasta el día de hoy y que han servido para la construcción de instrumentos tradicional es y nuevos.

Sin embargo la percusión que se conoce en la actualidad como parte de la orquesta sinfónica comienza en el siglo XV con la Conquista de Constantinopla debido a que el ejército turco utilizaba instrumentos como el triángulo, címbalos y tambores; instrumentos que desempeñaron un papel importante en la música militar.<sup>1</sup>

En 1700 aproximadamente luego de que el poder militar del imperio turco fue vencido, los ejércitos europeos empezaron a imitar las bandas turcas, utilizando instrumentos como el bombo, címbalo y triángulo, un ejemplo de esto se lo puede encontrar en la Sinfonía Militar de Haydn. En su mayor parte los instrumentos de percusión fueron usados para evocar atmósferas específicas y fueron usados por rareza como timbres abstractos de tono y de color. (Aragu, D. 1995, p. 10)

---

<sup>1</sup>Martin, D. (2014). La percusión, su historia e instrumentos. Consultado en Julio de 2014 de la World Wide Web: <http://danielmartin-mallets.com/blog-percusion/es/la-percusion-su-historia-e-instrumentos/>





## 2. EVOLUCIÓN DE LA PERCUSIÓN DENTRO DE LA ORQUESTA SINFÓNICA

Durante los siglos XVII y XVIII, en partes instrumentales de ópera, se utilizaron algunos instrumentos de percusión que venían de la música militar turca como cajas claras, triángulos, platos y mini gongs, además de castañuelas y panderetas que venían de la región mediterránea. Poco a poco los compositores implementaban nuevos instrumentos, Henry Purcell fue el primer compositor importante en usar tambores de caballería con propósitos orquestales. Estos tambores se habían importado de Alemania para uso militar y con el tiempo se convirtieron en la base de los timbales de la actualidad.<sup>2</sup>

La actuación de los timbales era simple y monótona, marcando un ritmo sencillito. Con el paso del tiempo y de a poco los instrumentos turcos pasaron de las salas de ópera e iglesias a las salas de conciertos, fue entonces cuando compositores como Haydn Mozart y Beethoven usaron algunos de ellos en partes de sus obras para imitar a las bandas militares. Instrumentos como el triángulo, los platos, la caja clara y el bombo abandonaban paulatinamente su papel tradicional y durante la mitad y el final del siglo XIX fueron aceptados como instrumentos de la orquesta sinfónica estándar. (Adler, 2006).

“Con la aparición de los compositores nacionalistas y los que intentaban imitar las características folclóricas de culturas musicales distintas a la suya propia, llegaron a la sección orquestal de percusión instrumentos étnicos como las castañuelas, las panderetas, el cimbalón y otros. Además, a finales del siglo XIX, se integraron en la orquesta sinfónica ampliada instrumentos de láminas como el glockenspiel y el xilófono. El ensamble de percusión no alcanzó todo su potencial hasta el siglo XX, cuando el número de instrumentos usados no sólo creció inmensamente, sino que se convirtió en un ensamble orquestal por sí mismo, en particular en obras como Ionización de Edgard Varése o el Ballet Mecánico de George Antheil. Las obras para ensamble de percusión han sido bastante populares desde los años 20.” (Adler, 2006, p.437)

---

<sup>2</sup> Aragu, D. Los instrumentos de percusión: su historia y su técnica. Música de Cuba, Cuba, 1995.



También el compositor Hector Berlioz experimentó con la percusión creando composiciones con mayor expresión e importancia por parte de los timbales. A partir del siglo XX muchos compositores han mostrado interés por su timbre y potencial expresivo creando composiciones en donde predomina la sección de percusión como parte de una agrupación sinfónica y como instrumento solista.

### 3. LA PERCUSIÓN COMO INSTRUMENTO SOLISTA

Tradicionalmente el papel ejercido por el percusionista dentro de la orquesta era limitado a una función particularmente rítmica. Con el paso del tiempo los instrumentos de percusión han ido tomando un rol cada vez más importante en la orquesta con recursos rítmicos, melódicos e incluso armónicos. A partir del siglo XX el desarrollo de nuevas técnicas, instrumentos y sonoridades abrieron paso a la percusión solista. Gracias a las enormes posibilidades tímbricas de los instrumentos de percusión compositores como Igor Stravinsky, Bela Bartók, entre otros; han creado obras en las cuales la percusión ha tenido un papel fundamental dentro de la orquesta. Gradualmente nuevos compositores como Edgar Varèse, Iannis Xenakis, Keiko Abe, John Beck, Ney Rosauero, entre otros; han creado composiciones para percusión solista, añadiendo nuevos instrumentos, nuevas formas de producir sonidos y desarrollando nuevas técnicas de ejecución.

En la actualidad es muy común encontrar obras solistas para tambor, timpani, teclados o percusión múltiple. Se explotan todos los recursos en cada instrumento, desde el lugar de golpe hasta el tipo de baqueta que se utiliza. En instrumentos como el gong, platillos o vibráfono se utilizan inclusive arcos de violín o de contrabajo para crear efectos sonoros.

#### 3.1 Interpretación

Para la obtención de óptimos resultados al momento de la ejecución el intérprete debe tomar en cuenta los siguientes aspectos:



- Colocación del set: es importante familiarizarse con los instrumentos que se tocarán ya que generalmente con cada obra la posición cambia, por lo que hay que ser cuidadosos para evitar problemas técnicos que afecten a la ejecución. En ocasiones es indispensable utilizar dos o más atriles para leer desde distintos ángulos. Es importante el uso de una base para colocar las baquetas o instrumentos pequeños.

- Kinestésica: El conocimiento se procesa mediante sensaciones corporales por lo tanto los movimientos son muy importantes ya que el desplazamiento nos facilitan una correcta ejecución.<sup>3</sup> Esto nos ayuda a conseguir una comunicación por medio del cuerpo para lograr una buena coordinación, equilibrio, destreza, fuerza, flexibilidad y velocidad; beneficiando a la interpretación.

- Lectura: con el cambio de instrumentos la lectura puede volverse complicada, sobretodo en obras para percusión múltiple. Hay que estudiar minuciosamente los detalles que el compositor escribe ya que si no se tocan los instrumentos que se piden, en el lugar que el compositor exige que se ejecute, equivale a tocar notas falsas. Un rimshot, golpes en el centro del parche, uso de las cuerdas en el tambor, un correcto sticking o cambios de baquetas marcan una diferencia muy significativa.

- Interpretación: para lograr una buena interpretación es importante realizar un análisis musical de la obra que se vaya a tocar. En obras de percusión múltiple, por ejemplo, muchas veces nos enfocamos en tocar cada instrumento de forma independiente pero es necesario pensar en función de la música, por lo que se requiere un gran dominio técnico y gran sensibilidad para lograr un buen sonido y fraseo.

Estos puntos son la base para una buena ejecución y un buen trabajo artístico, esto ayudará a que el intérprete pueda entender la obra y lograr una buena interpretación. También ayudará a que el público pueda comprender y disfrutar de las obras.

---

<sup>3</sup> Anónimo (2011). *Las Inteligencias Múltiples de Howard Gardner*. Consultado en Septiembre de 2012 de la World Wide Web: <http://lasinteligenciasmultiples4.bligoo.com.pe/inteligencia-kinestetica>



Es importante señalar que a diferencia de otros instrumentos como el piano o violín, las partituras para percusión, excepto de teclados, son muy difíciles de ser interpretadas de memoria ya que las partituras tienen indicaciones de cambios constantes de instrumentos, cambios constantes en la notación, herramientas para percutir o lugares en donde golpear.



## CAPÍTULO II

# ORGANOLOGÍA DE LOS PRINCIPALES INSTRUMENTOS DE PERCUSIÓN ORQUESTAL

### 1. CLASIFICACIÓN <sup>4</sup>

Los instrumentos de percusión se clasifican en dos grandes grupos: Sonido Determinado y Sonido Indeterminado.

#### 1.1 Instrumentos de Sonido Determinado

Son aquellos en los que el sonido es producido por un cuerpo que vibra regularmente, es decir que tienen una altura determinada<sup>5</sup>, éstos se subdividen a la vez en dos grandes familias: idiófonos y Membranófonos.

##### 1.1.1 Idiófonos

Son aquellos instrumentos hechos de materiales como madera, metal o plástico que son capaces de producir sonido al ser golpeados. Entre los idiófonos más comunes están: xilófono, vibráfono, marimba, glockenspiel, lira y campanas tubulares.

##### 1.1.2 Membranófonos

Son aquellos instrumentos que poseen una membrana tensada, produciendo sonido al ser golpeados con las manos o baquetas, por ejemplo: Timpani, rototoms.

---

<sup>4</sup> Sistema de clasificación de los instrumentos musicales de Erich von Hornbostel y Curt Sach, Berlín 1914. Ampliar información en: [http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0716-27902013000100003&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0716-27902013000100003&script=sci_arttext)

<sup>5</sup>MICROSOFT. *Enciclopedia Encarta*. Microsoft Corporation, 2009.



## 1.2 Instrumentos de Sonido Indeterminado

Son aquellos instrumentos en los que el sonido es el resultado de vibraciones irregulares por lo tanto no producen tonos definidos, al igual que los instrumentos de sonido determinado también se dividen en idiófonos y Membranófonos.<sup>6</sup>

### 1.2.1 Idiófonos

- Idiófonos percutidos: son aquellos en los que el sonido se produce al ser golpeados con instrumento percutor, por ejemplo: triángulo, tam-tam, Wood blocks, cencerro, etc.
- Idiófonos de entrechoque: Son pares de instrumentos similares que producen un sonido golpeando el uno con el otro, por ejemplo: platillos de mano, castañuelas o crótalos.
- Idiófonos de fricción: Su sonido se produce frotándolos como por ejemplo la cuica o la armónica de copas.
- Idiófonos sacudidos: El sonido se produce al sacudir el instrumento, por ejemplo: maracas, shaker, cabasa, pandereta, etc.
- Idiófonos raspados: son instrumentos que necesitan de un elemento que los raspe, por ejemplo: el güiro.

### 1.2.2 Membranófonos

Los Membranófonos necesitan una membrana para ser golpeados con una baqueta o cualquier instrumento percutor y no dan una altura determinada. Se los temple generalmente con una llave de tensión. Entre los más importantes están el tambor, tom-tom, congas, bongós y timbales o timbaletas.

---

<sup>6</sup> Ibídem



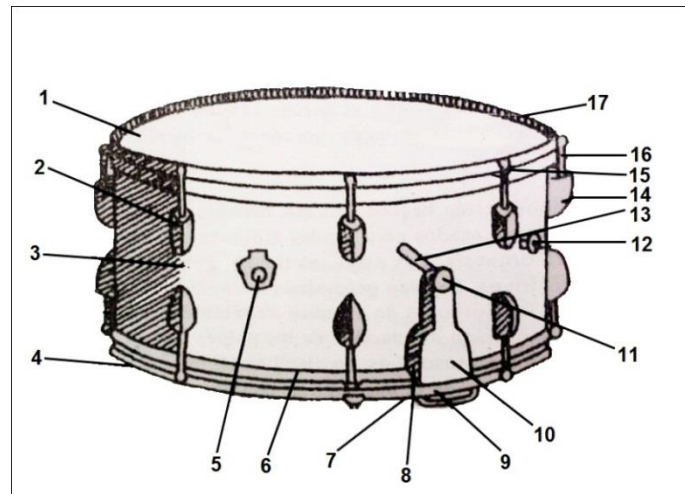
## 2. DESCRIPCIÓN Y TESISURA DE LOS PRINCIPALES INSTRUMENTOS

### 2.1 Tambor:

El Tambor es uno de instrumentos más importantes de los Membranófonos de sonido indeterminado. Su tensión se regula por medio de tornillos que rodean el tambor, dependiendo la tensión que se le dé al parche se logra una altura diferente. Al igual que otros instrumentos existen varios tipos de tambores:

- Tambor Piccolo: Es el tambor más delgado, produce sonidos agudos y ligeros. El compositor Stravinsky establece la diferencia entre tambores de pequeño y gran tamaño en su obra La Historia del Soldado (Aragu, D. 1995). Tiene dos parches, el superior en el que se golpea y el inferior o contraparche que está atravesado por unas cuerdas de metal llamadas bordonas sujetadas por una palanca que está a un lado del tambor, si se afloja la palanca las cuerdas se retiran del parche haciendo que el instrumento tenga un sonido opaco.
- Caja Clara Redoblante o Snare Drum: es un tambor más ancho que el tambor piccolo pero con el mismo mecanismo. En la actualidad se construyen tambores de distintos tamaños y dimensiones.
- Tambor Tenor o Tenor Drum: Es un tambor más profundo y más grande que el snare drum, se lo relaciona con las bandas de ejércitos. Es el único tambor que se toca de lado y no tiene cuerdas. El parche que se utiliza es generalmente de piel de animal aunque en la actualidad se utilizan parches sintéticos.
- Tambor Militar: tiene la misma circunferencia que el tambor tenor pero es más profundo por lo que tiene un sonido más grave y de mayor sonoridad.

## 2.1.1 Partes del tambor:



7

1. Parche superior, head batter o snare side
2. Pieza de alineamiento del tornillo
3. Shell o cuerpo
4. Contraparche o parche inferior
5. Respiradero
6. Aro inferior
7. Snare, cuerdas, bordonera
8. Bordonera
9. Snare gate (abertura por donde pasan las cuerdas)
10. Estirador de las cuerdas
11. Tornillo de ajuste de tensión de las cuerdas
12. Control de tono interno o sordina
13. Palanca para tensar o aflojar la bordonera
14. Lug (en donde se atornilla el tornillo de tensión)
15. Contafleje (donde pasa el tornillo)
16. Tensión Rod o tornillo
17. Aro o counterhoop

<sup>7</sup> Adler, S. (2006). El estudio de la Orquestación. Idea Books, Barcelona, España.





## 2.2 Marimba

Es el instrumento de teclado más popular dentro de la percusión solista. Los compositores no han escrito para este instrumento sino a partir de 1950 (Adler, S. 2006). En la actualidad hay una gran variedad de repertorio tanto orquestal como solista.

Las teclas de la marimba generalmente están hechas de una madera llamada palo de rosa y tiene tubos que sirven como resonadores. En la actualidad también se fabrican teclas de material sintético. Las teclas de la Marimba varían su tamaño tanto de alto como de ancho por lo que es importante elegir bien el tipo de baqueta con el que se va a tocar. La marimba se golpea con baquetas tejidas o caucho blando y puede ser tocada con 2 o 6 baquetas.

La Marimba tiene un amplio registro por lo que muchas veces se escribe en doble pentagrama como el piano. No tiene un rango único ya que en los últimos tiempos ha sido modificado debido a la gran cantidad y complejidad de obras que se han compuesto y adaptado para este instrumento. Se usan marimbas de 4 ½ y 5 octavas pero el rango estándar es de 4 1/3 octavas y va desde A2 hasta C7.



## 2.3 Xilófono

El xilófono fue el primer instrumento de teclado que ocupó un lugar permanente en la orquesta sinfónica. Es usado para acentuar pasajes rápidos ya que produce una articulación pronunciada. Su sonido es muy brillante y produce sonidos de corta



duración, para mantener una nota se debe hacer un roll, esto se debe a su registro agudo (Aragu, D. 1995).

Las teclas del xilófono, al igual que las de marimba son hechas de palo de rosa, en la actualidad también se fabrican de materiales sintéticos. Hasta hace algunos años no tenía tubos resonadores pero en la actualidad la mayoría están contruidos con estos tubos que ayudan a que el sonido no sea tan seco. Las teclas varían de tamaño como la marimba pero a diferencia de ésta no varían su ancho solo el alto de las teclas. El xilófono se golpea generalmente con 2 baquetas duras ya sea de goma o plástico. Su rango estándar es de 3 ½ octavas, se escribe en clave de sol. Su registro va desde F4 a C8, suena una octava más alta de lo que se escribe.



## 2.4 Vibráfono

El vibráfono es un invento norteamericano que ha ganado popularidad gracias al jazz. Es comúnmente usado en bandas sinfónicas y dentro de ensambles. Si bien no tiene un puesto predominante en la orquesta sinfónica, sobresale como instrumento solista por su riqueza tímbrica. (Adler, S. 2006)

Las teclas del vibráfono son hechas de metal y al igual que la marimba varían de tamaño tanto de alto como de ancho. Tiene un pedal que es usado para controlar la duración de las notas, es parecido al pedal sustain del piano. Al igual que la marimba y el xilófono, el vibráfono tiene tubos resonadores pero dentro de ellos se encuentran unos discos de metal o hélices que giran gracias a un motor eléctrico, permitiendo que éstos abran y cierren la resonancia de los tubos, dando un efecto de vibración.



Se golpea con baquetas tejidas y al igual que la marimba puede ser tocada con 2 a 6 baquetas. También se utilizan arcos de contrabajo u otros tipos de baquetas para crear diversos efectos sonoros.

El rango estándar del vibráfono es de 3 octavas, va de F3 a F6, aunque en la actualidad podemos encontrar de 3 ½ octavas. Se escribe en clave de sol y suena como está escrito.



## 2.5 Glockenspiel

El Glockenspiel es un instrumento muy común en la literatura orquestal y de banda. Tiene un sonido característico agudo y brillante, que puede sobresalir en un tutti orquestal (Adler, S. 2006).

Sus láminas son hechas de metal, se tocan con baquetas de cabeza dura, generalmente se utilizan dos baquetas. A diferencia de los otros instrumentos de teclado, éste no tiene tubos resonadores y se sujeta por medio de un pedestal en el que se asienta un estuche portátil.

Algunos instrumentos tienen una palanca de sustain que se encuentra al lado izquierdo del teclado, este se baja para mantener el sonido por más tiempo y se sube para acortar la duración del sonido. Al tocar notas largas se puede hacer un vibrato, este efecto se logra oscilando la mano de abajo hacia arriba cerca de las teclas luego de haberlas golpeado.



El glockenspiel es un instrumento transpositor que suena dos octavas más agudo de lo que se escribe. El rango del glockenspiel varía pero el más común es de 2 ½ octavas y va de G5 hasta C8.



## 2.6 Campanas Tubulares

Son una serie de tubos cilíndricos suspendidos y de varias longitudes, los tubos están hechos de metal y están ordenadas cromáticamente. El sonido es muy parecido al de las campanas de iglesia. (Peters, M. 1995)

Al igual que el vibráfono tiene un pedal de sustain que controla la duración de las notas y se toca con uno o dos martillos de cuero en la parte superior de los tubos.

El rango de las campanas tubulares es de 1 ½ octava y va de C4 a F5



## 2.7 Timpani o Timbales Sinfónicos

Los timbales son los primeros instrumentos de percusión que formaron parte de la orquesta sinfónica y son los únicos que están presentes, casi siempre, en las composiciones. La introducción del timpani a la orquesta se lo acredita al compositor francés Lully quien utiliza este instrumento en su ópera *Thésée* (1625). En la era



Barroca Bach y Händel incorporaron el redoble y usaron el timpani de manera frecuente y hábil.<sup>8</sup>

Inicialmente se utilizaban 2 timbales que tenían un sistema de afinación manual y posteriormente giratorio. El uso en obras orquestales reforzaba la tónica y dominante principalmente y enfatizaba los pasajes tutti fuertes sin cambiar la afinación en el transcurso de una obra. (Peters, M. 1995, p.6)

En el periodo clásico los timbales fueron usados con más frecuencia, por ejemplo Haydn en una de sus sinfonías utiliza el redoble de timbal para iniciar la obra por lo cual se le conoce como La Sinfonía Paukenwirbel que significa redoble de timbal. (Aragu, D. 1995, pg. 22)

Al final del Clasicismo e inicio del Romanticismo con Beethoven se da un avance significativo en la escritura para Timpani ya que por primera vez se escriben dos notas simultáneas en un intervalo de octava, esto se lo puede apreciar en su Novena Sinfonía. Este recurso fue una inspiración para futuras composiciones haciendo más frecuentes los cambios de afinación y el uso de intervalos antes no utilizados, logrando así un refinamiento en el uso del timbal.

El Timbal toma un papel fundamental en la orquesta con el compositor Berlioz quien desarrolló la escritura para Timpani y con el tiempo aumentó su número hasta tres, cuatro, y más timbales. En su Sinfonía Fantástica requiere de cuatro timbales y cuatro ejecutantes que tocaban acordes en los timbales. Berlioz fue el primero en realizar una verdadera investigación acerca de los recursos tímbricos del timba. En su Tratado de Orquestación (1843) escribe: *“el uso de las diferentes baquetas altera la naturaleza del sonido en forma tal que sería más que negligencia por parte del compositor no especificar en su partitura la clase que desea que emplee el ejecutante.”*<sup>9</sup> Berlioz fue el primer compositor en indicar los cambios necesarios de afinación en sus partituras.

---

<sup>8</sup> Peters, M. (2005). Fundamental Method for Timpani. Alfred Publishing Co., USA.

<sup>9</sup> Adler, S. El estudio de la Orquestación. Idea Books, Barcelona, España, 2006



Hoy en día el set estándar es de 4 timbales y no solo refuerza la tónica y dominante sino que también puede llevar una línea melódica con diversas alturas a lo largo del movimiento.

En la actualidad los timbales se disponen de derecha (agudo) a izquierda (grave). Muchos ejecutantes de la escuela antigua lo utilizan al revés. La resonancia de los timbales es muy poderosa por lo que el instrumentista debe apagar el sonido continuamente con las yemas de los dedos medio, anular y meñique sobre el parche.

La afinación de los timbales requiere una gran habilidad y sensibilidad auditiva. En la actualidad la afinación de los timbales se regula por medio de un pedal que al moverlo cambia la afinación de manera que se puede modificar la altura al mismo tiempo que se toca.

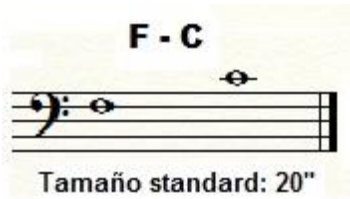
Con los timbales se pueden tocar notas cromáticas, glissando, redobles; y se pueden dar diferentes efectos dependiendo del tipo de baquetas que se utilicen. Por eso es importante que el compositor u orquestador especifique la afinación que utilizará. También es importante especificar el tipo de baquetas que se requieren para determinados pasajes.

Los tamaños de los timbales son: 32", 29", 26" y 23"; pero en muchas obras se requiere un quinto de 20" llamado piccolo.

El rango del conjunto standard de timbales sinfónicos es el siguiente:

|   |   |   |                      |
|---|---|---|----------------------|
| <b>D - A</b>                                    | <b>F - C</b>                                    | <b>Bb - F</b>                                   | <b>D - A</b>         |
|   |   |   |                      |
| Tamaño standard: 32"<br>Tamaño alternativo: 30" | Tamaño standard: 29"<br>Tamaño alternativo: 28" | Tamaño standard: 26"<br>Tamaño alternativo: 25" | Tamaño standard: 23" |

Rango del timbal piccolo:



Todas las notas suenan a la altura escrita.

### 3. NOTACIÓN

No existe una escritura estándar para los instrumentos de percusión, por eso es importante que el compositor o arreglista escriba de la forma más clara posible. Se debe explicar el significado de las designaciones simbólicas de los instrumentos. También es importante especificar el tipo de baqueta que se requiere.

La escritura para los instrumentos de percusión de sonido indeterminado se lo puede hacer en una sola línea, o usando una línea o espacio del pentagrama:



En caso de que la escritura sea para un ejecutante que toque percusión múltiple se puede escribir en una sola línea cada instrumento o escribir todos los instrumentos en un solo pentagrama, asignando a cada instrumento una línea o espacio diferente. Es indispensable escribir al inicio del pentagrama el instrumento que se tocará en cada línea o espacio.

1) Ejecutante 1



2) Ejecutante 1



Cuando varía la altura o el lugar de golpe de los instrumentos de sonido indeterminado, la escritura se realiza en una línea, en dos, tres o en el pentagrama; variando la altura en la que se escriben los diferentes golpes:

1)



2)



Es necesario considerar que el ejecutante necesita tiempo para cambiar de instrumento o de baquetas. Se debe considerar también que el ejecutante puede tocar varios instrumentos a la vez, por ejemplo se puede tocar simultáneamente un roll en un platillo suspendido mientras con la otra mano se toca el bombo. Sin embargo hay instrumentos que necesitan tocarse solos, no se puede tocar un redoble de tambor y el bombo simultáneamente ya que para hacer el redoble de tambor el ejecutante necesita utilizar sus dos manos.





Para la notación de instrumentos de sonido determinado la escritura se realiza en un pentagrama, tomando en cuenta el registro de cada instrumento. El ejecutante puede cambiar de un instrumento de sonido determinado a otro de sonido indeterminado o viceversa, pero es necesario darle tiempo para que pueda cambiar de baquetas.

En el caso de la escritura para percusión solista, el compositor debe especificar minuciosamente cada detalle, en algunos casos incluso la forma de colocar el set.

#### 4. NOMENCLATURA <sup>10</sup>

##### INSTRUMENTOS

| ESPAÑOL      | INGLÉS       | ITALIANO         | ALEMÁN         | FRANCÉS          |
|--------------|--------------|------------------|----------------|------------------|
| Bombo        | Bass Drum    | Gran Cassa       | Grosse Trommel | Grosse Caisse    |
| Caja china   | Wood block   | Tamburo di legno | Holztrommel    | Caisse de bois   |
| Caja clara   | Snare Drum   | Tamburo Piccolo  | Kleine Trommel | Caisse Claire    |
| Cascabeles   | Sleigh bells | Sonagli          | Schellen       | Grelots          |
| Castañuelas  | Castanets    | Castagnette      | Kastagnetten   | Castagnettes     |
| Glockenspiel | Bells        | Campanelli       | Glockenspiel   | Jeu de Timbres   |
| Látigo       | Slap stick   | Frusta           | Peitshe        | Fouet            |
| Marimba      | Marimba      | Marimba          | Marimba        | Marimba          |
| Matraca      | Rattle       | Raganella        | Ratsche        | Grecelle         |
| Pandereta    | Tambourine   | Tamburino        | Tamburin       | Tambor de Basque |
| Platillos    | Cymbals      | Piatti (cinelli) | Becken         | Cymbales         |
| Tam-tam      | Tam-tam      | Tam-tam          | Tam-tam        | Tam-tam          |

<sup>10</sup>Alban C. 2006. VanderCook School of Music ,Método pedagógico USA– Estudio de Percusión Quito, Ecuador y Aragu, D. (1995), Los instrumentos de percusión: su historia y su técnica. Música de Cuba, Cuba



|                  |              |                |                      |                 |
|------------------|--------------|----------------|----------------------|-----------------|
| Tambor Militar   | Tambour      | Tamburo        | Rühr                 | Caisse Roulante |
| Tambor Tenor     | Tenor Drum   | Cassa Rullante | Trommel Wibeltrommel | Tambours Timbre |
| Timbal Sinfónico | Kettle drums | Timpani        | Pauken               | Timbales        |
| Triángulo        | Triangle     | Tríangalo      | Triangel             | Triangle        |
| Vibráfono        | Vibraphone   | Vibrafono      | Vibraphon            | Vibraphone      |
| Xilófono         | Xylphone     | Silofono       | Xylophon             | Xylophone       |

**BAQUETAS**

| ESPAÑOL             | INGLÉS            | ITALIANO              | ALEMÁN                    | FRANCÉS                    |
|---------------------|-------------------|-----------------------|---------------------------|----------------------------|
| Baqueta             | Stick             | Bachetta or mazza     | Schlägel or klöpper       | Baguette or mailloche      |
| Baquetas de bombo   | Bass Drum stick   | Bachetta di gran casa | Grosse Trommelschlägel    | Mailloche de grosse caisse |
| Baqueta dura        | Hard stick        | Bachetta dure         | Schwerer schlägel         | Baguette dure              |
| Baqueta de fieltro  | Felt stick        | Bachetta di feltro    | Filzschlägel              | Baguette en feutre         |
| Baqueta de timpani  | Timpani stick     | Bachetta di timpani   | Paukenschlägel            | Baguette de timbales       |
| Baqueta media-dura  | Medium-hard stick | Bachetta media-dura   | Ziemlich hartem schlägel  | Baguette assez dure        |
| Baqueta media-suave | Medium-soft stick | Bachetta media-molle  | Ziemlich weicher schlägel | Baguette assez molle       |
| Baqueta             | Soft stick        | Bachetta              | Weicher                   | Baguette                   |



|            |            |                                       |             |                                |
|------------|------------|---------------------------------------|-------------|--------------------------------|
| suave      |            | molle,<br>morbide                     | schlägel    | douce                          |
| Escobillas | Wire brush | Scovolo di fil<br>di ferro,<br>verghe | Drahtbürste | Balai<br>metallique,<br>verges |

### MATERIALES

| ESPAÑOL | INGLÉS  | ITALIANO          | ALEMÁN             | FRANCÉS       |
|---------|---------|-------------------|--------------------|---------------|
| Caña    | Cane    | Canna             | Rohrschlägel       | Canne         |
| Caucho  | Rubber  | Gomma<br>elastica | Gummisschläg<br>el | Caoutchouc    |
| Cuero   | Leather | Pelle             | Lederschlägel      | Cuir, en peau |
| Esponja | Sponge  | Spugna            | Schwamm            | Épongè        |
| Fibra   | Fiber   | Capoc             | Kapic              | Capoc         |
| Hierro  | Iron    | Ferro             | Eisenschlägel      | Fer           |
| Lana    | Wool    | Lana              | Wollschlägel       | laine         |

### INDICACIONES

| ESPAÑOL                   | INGLÉS                          | ITALIANO                         | ALEMÁN                  | FRANCÉS                     |
|---------------------------|---------------------------------|----------------------------------|-------------------------|-----------------------------|
| Apagado,<br>seco          | Dampen,<br>dry                  | Secco                            | Dämpfen                 | Étouffé                     |
| Con<br>bordona            | With<br>snares                  | Con cordes                       | Mit schnarren           | Avec timbres                |
| En el borde<br>del parche | At the<br>edge (of<br>the head) | Sul bordo<br>(della<br>membrana) | Am rand (des<br>felles) | Au bord (de<br>la membrane) |
| En el borde               | On the rim                      | All'estremita,                   | Am rand,                | À la jante, sur             |



|  |  |                                     |  |  |
|--|--|-------------------------------------|--|--|
| del tambor                                       |  | in margine,<br>sul bordo            | spannreifen                                  | le cercle, sur<br>le bord, sur le<br>bois<br>(tambour) |
| En la<br>campana,<br>en la copa,<br>en el centro | On the<br>bell, cup,<br>in the<br>center         | Sui mezzo<br>sulla cupola           | In der mitte auf<br>der kuppel<br>fellmitte  | Sur la<br>protubérance                                 |
| Entrechocar<br>2 platillos                       | 2 cymbals<br>clashed                             | A 2 a due due<br>piatti             | Gewöhnlich mit<br>teller                     | À l'ordinaire<br>avec plateau                          |
| Frotar 2<br>platillos                            | 2 cymbals<br>rubbed                              | Trillo (a2)                         | Triller (zu2)                                | Frólée frottée   |
| Golpear  | Strike<br>(beat)                                 | Colpita                             | Schlagen                                     | Frappez<br>(blouser-to<br>beat)                        |
| Mutear   | Muted,<br>muffled<br>(covered)                   | Con sordino<br>coperto velato       | Abdämpfen<br>bedeck, dumpf<br>gedämpft       | Sons voiles<br>sourdine,<br>voile<br>couvert(e)        |
| No apagar,<br>dejar vibrar                       | No<br>dampen<br>dampen,<br>let vibrate<br>(l.v.) | Lasciare<br>vibrare                 | Klingen lassen                               | Laissez vibrer   |
| Platillo y<br>Bombo                              | Cymbals<br>attached to<br>B.D.                   | 1 piatto uniti<br>alla<br>grancassa | Becken an der<br>großen trommel<br>befestigt | À la grosse<br>caisse                                  |
| Silbido  | Swish,<br>hissing                                | Cigolio                             | Zischend                                     | sifflement   |
| Sin bordona                                      | Without<br>snares                                | Sauza cordes                        | Ohne<br>schnarren                            | Sans timbres,<br>détimbrée                             |





|                            |                     |  |                        |                       |
|----------------------------|---------------------|--|------------------------|-----------------------|
| Sonido natural, no muteado | Mute off, unmuffled | Modo ordinario, senza sordino scoperto | Gewöhnlich dämpfung ab | Natural sans sourdine |
|----------------------------|---------------------|--|------------------------|-----------------------|


## 5. SÍMBOLOS <sup>11</sup>


### 5.1 Baquetas


Hoy en día existe una gran cantidad de baquetas, mazas e instrumentos percutores. Los símbolos que se utilizan para especificar el tipo de baqueta deben ser colocados al inicio de la partitura. Entre los más usados están:


Baquetas de metal 

Baquetas duras (cabeza de plástico o madera, pueden ser tejidas o no) 

Baquetas generales o medias (cabeza de caucho tejidas) 

Baquetas suaves (cabeza de fieltro blando) 

Dos baquetas duras en cada mano 


Dos baquetas suaves en cada mano 


Escobillas 

Maza de bombo 

<sup>11</sup> Alban C. 2006. VanderCook School of Music ,Método pedagógico USA – Estudio de Percusión Quito, Ecuador.




Maza pesada (para tam-tam) 

Mano (si bien no es una baqueta, es un recurso utilizado para percudir) 

## 5.2 Instrumentos

Bongós 

Chimes 


Congas 


Cowbell 

Crótalo 


Gong 

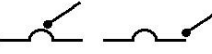
Glockenspiel 

Guiro 


Maracas 


Marimba 


Platillos de mano 

Platillo suspendido (tocado en la campana o en el filo) 




Tambor con cuerdas 


Tambor sin cuerdas 


Tambourine 

Temple block 

Timpani 

Triángulo 

Toms de concierto 

Wind chimes 

Wood block 

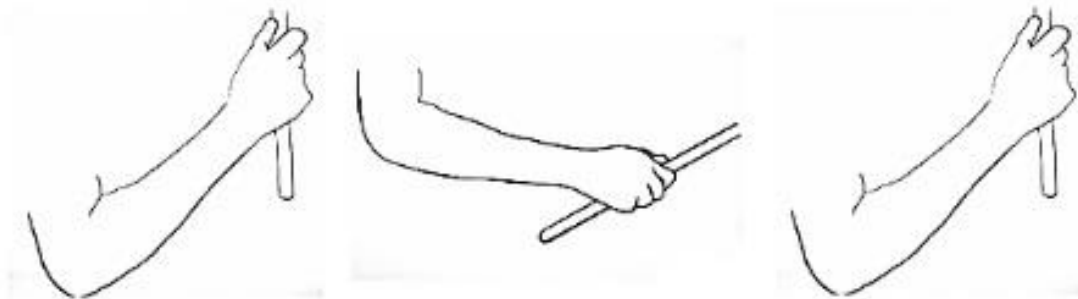
## CAPÍTULO III

### TÉCNICAS PRINCIPALES PARA PERCUSIÓN

#### 1. TIPOS DE GOLPE <sup>12</sup>

Es importante saber qué tipo de golpe utilizar para lograr un buen fraseo, existen cuatro golpes principales:

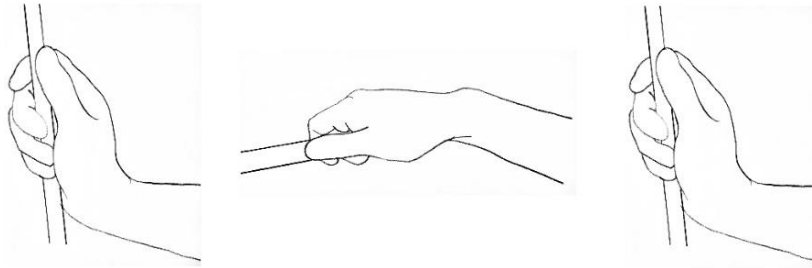
1.1 Full stroke o golpe pistón: es un golpe acentuado que precede a otro golpe acentuado consta de dos movimientos, el primer movimiento inicia con la mano cerca del pecho ésta baja y la baqueta golpea; el segundo movimiento se da por el rebote del primer golpe, en éste la mano sube y termina en donde empezó. A este golpe le puede seguir otro igual o un down stroke. Este movimiento se asemeja a golpear con un látigo.



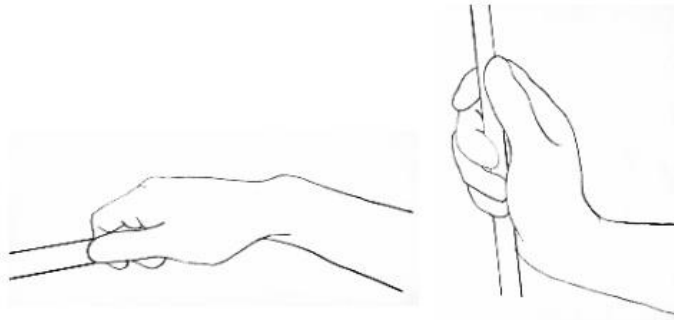
1.2 Down stroke: es un golpe para afirmar, en éste golpe la baqueta comienza arriba luego cae golpeando el parche y termina en donde empezó, se asemeja a botear una pelota. Este golpe puede ser seguido por un tap stroke y por un up stroke.

<sup>12</sup> Alban C. 2006. VanderCook School of Music, Técnica Moeller – Estudio de Percusión Quito, Ecuador.





1.3 Up stroke: es un golpe rápido no acentuado que sirve para preparar el siguiente golpe, en este golpe la baqueta se encuentra cerca del parche, el golpe se da cuando la mano se levanta rápidamente empujando hacia arriba y toca apenas el parche. Este movimiento se asemeja al retirar la mano cuando se toca un objeto caliente. A este golpe le puede seguir un full stroke o un down stroke.



1.4 Tap stroke: es un golpe no acentuado que sirve para pausar. La baqueta se encuentra cerca del parche y golpea sin dar un impulso, esto se logra con un ligero movimiento de la muñeca y haciendo presión con los dedos pulgar, índice y medio. La baqueta no termina pegada al parche pero termina en donde empezó. Este movimiento se asemeja a hacer puño con la mano y apretando fuerte. A este golpe le puede seguir otro igual o un up stroke.





## 2. DINÁMICAS Y VELOCIDAD

La altura de las baquetas y con qué parte del brazo se toque, determinará las dinámicas y la velocidad.

- Dedos: piano - rápido
- Muñeca: mezzo forte - velocidad media
- Brazo: forte - lento

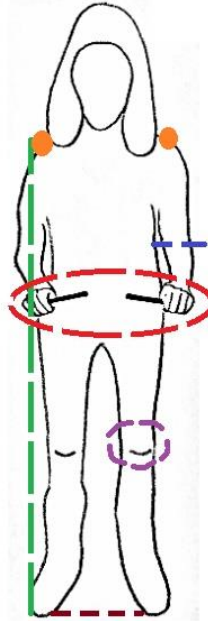
## 3. POSICIÓN PARA TOCAR<sup>13</sup>

Para lograr un buen sonido es importante tomar en cuenta la postura que tenemos frente al instrumento. Ésta varía según el instrumento que vayamos a tocar pero hay factores generales que sirven para todos los instrumentos de percusión, éstos son:

- el instrumento debe estar a una altura cómoda
- el ejecutante debe ubicarse en el centro del instrumento
- los pies deben estar separados al nivel de los hombros
- las rodillas deben estar ligeramente flexionadas
- los codos deben estar separados de 2" a 3" del cuerpo
- las baquetas deben caer con peso
- los hombros no deben estar tensionados ya que si la fuerza se concentra en esta parte las baquetas no caerán con peso y el sonido no tendrá proyección, esto producirá tensión en algunas partes del brazo como la muñeca o los codos, con el tiempo podría causar graves lesiones como tendinitis.
- el cuerpo debe estar relajado

---

<sup>13</sup> Alban C. 2006. VanderCook School of Music, Sistema Straight – Estudio de Percusión Quito, Ecuador



#### 4. TIPOS DE GRIP O AGARRE DE BAQUETAS:

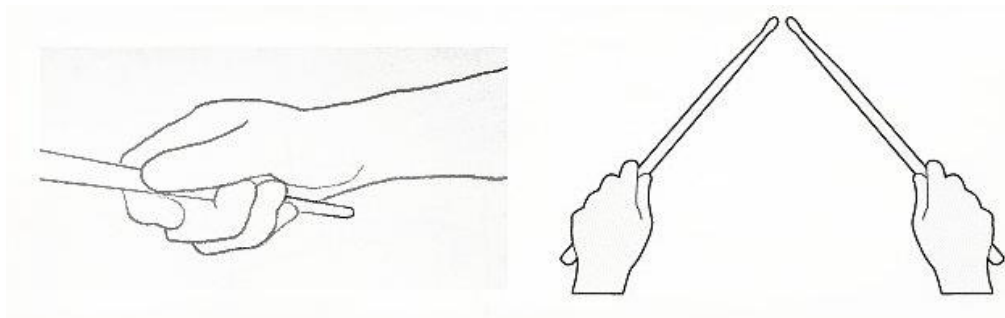
El agarre de las baquetas y el punto fulcrum o punto de equilibrio dependen de la forma de cada baqueta. En las de tambor para tener una referencia del punto de equilibrio hay que dividir la baqueta en tres partes y la tercera parte es el punto exacto.

La cabeza de las baquetas de timpani tienen diferentes tamaños pero siempre serán mayores a las de tambor por lo que el agarre es al filo de la baqueta esto ayuda al rebote.

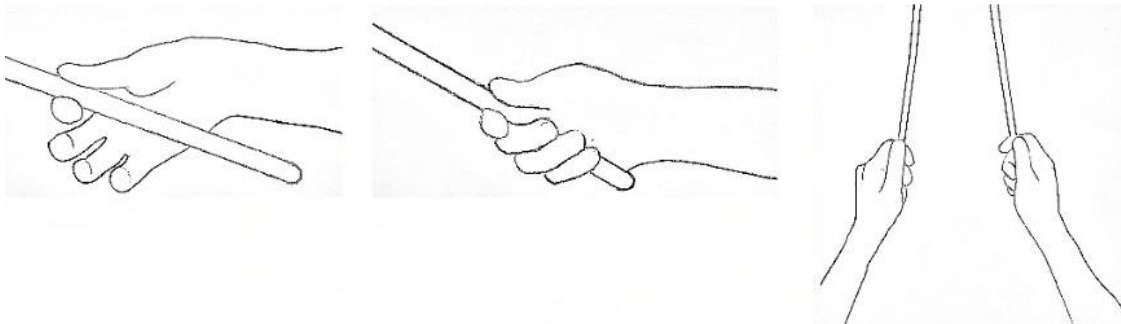
En las baquetas de teclados varía el tamaño tanto de la cabeza como del cuerpo. Las baquetas de marimba generalmente tienen un cuerpo más largo que las baquetas de otros teclados por lo que el agarre tiene que ser unos centímetros adentro del extremo de la baqueta. Siempre hay que buscar comodidad y un buen balance entre la cabeza de la baqueta y el tamaño del cuerpo de la baqueta.

#### 4.1 Grip para Membranófonos:

4.1.1 Grip Alemán: las baquetas se colocan entre la primera falange del índice y el dedo pulgar, los dedos restantes rodean la baqueta sin presionar y las palmas van en dirección hacia el piso. Este grip es el más versátil y eficiente para tocar percusión.

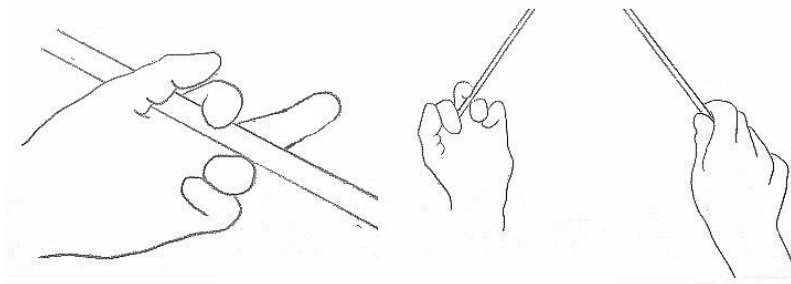


4.1.2 Grip Francés: las baquetas se colocan entre el dedo pulgar y el índice, los dedos pulgares van en dirección hacia el techo. Los dedos medio, anular y meñique no presionan la baqueta pero ayudan a dar equilibrio y a tener un mejor control de los rolls. Este grip se lo utiliza para tocar timpani.



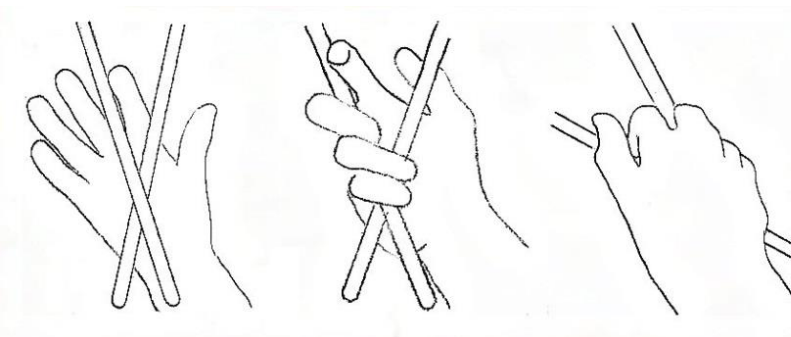
4.1.3 Grip tradicional: el agarre de la mano derecha es igual que el grip alemán, en la mano izquierda la baqueta reposa entre el dedo pulgar e índice. La

primera falange del dedo índice se coloca sobre la baqueta mientras que el dedo pulgar reposa sobre el índice, el dedo medio se extiende sobre la baqueta quedando casi en línea recta pero tiene que estar muy relajado. Los dedos anular y meñique se curvan bajo la baqueta siendo un lugar de apoyo y descanso para la misma. Este grip fue creado para facilitar tocar el tambor al ejecutante de marching band ya que este instrumento iba colgado a un costado del cuerpo, actualmente es muy común ver a bateristas tocar con este grip.

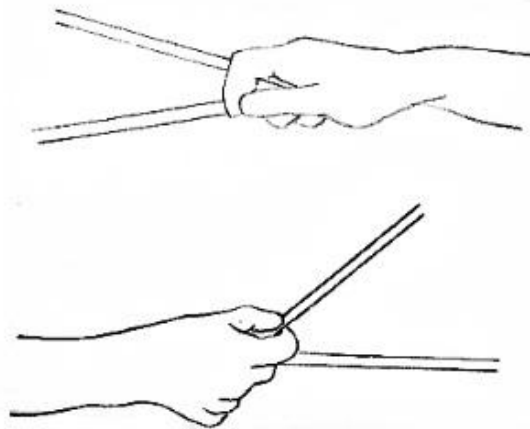


## 4.2 Grip para teclados

4.2.1 Tradicional cross grip: para sujetar las baquetas una de éstas se sostiene con los dedos pulgar e índice, es parecido al grip alemán, el dedo meñique rodea el extremo de la baqueta; la otra baqueta se coloca por delante de la anterior entre el dedo índice y medio, los dedos medio y anular rodean la baqueta. Para tocar melodías se utilizan las baquetas 2 y 3, en caso de tocar pasajes muy virtuosos se utilizan dos baquetas dejando las otras dos baquetas a un lado.

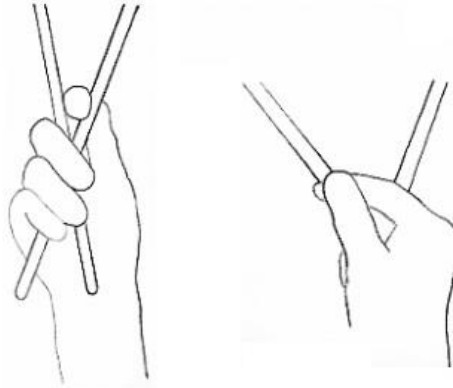


4.2.2 Burton grip: Este grip es basado en el grip tradicional y fue creado por Gary Burton, este grip es muy estable ayudando a un mejor y fácil control de las baquetas y a diferencia del grip tradicional ayuda para tener mayor independencia en cada baqueta. Para sujetar las baquetas una de estas se coloca entre el dedo índice y medio, el dedo medio y anular se doblan presionando la baqueta, el dedo meñique se dobla sin presionar pero sirve como soporte. La otra baqueta se coloca entre el dedo índice y pulgar pasando por encima de la otra baqueta entre los dedos medio, anular y meñique, los dedos pulgar e índice sujetan esta baqueta. Para tocar melodías se utilizan las baquetas 2 y 4, para tocar con la 4 se utiliza la mano derecha por lo que hay que abrir las baquetas en forma de L.

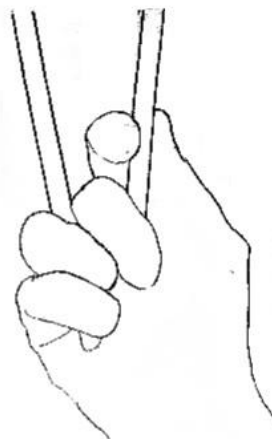


4.2.3 Burton extendido (Rosauero grip): este grip es muy similar al grip Burton pero fue modificado por Ney Rosauero, para éste grip una de las baquetas se coloca entre el dedo índice y medio, el dedo anular se dobla presionando la baqueta, el dedo medio no presiona la baqueta y el dedo meñique se dobla igual que el dedo anular pero éste no toca la baqueta solo sirve como soporte. La otra baqueta se coloca entre el dedo índice y pulgar pasando por encima de la primera baqueta, en el espacio que se forma entre el dedo anular y el dedo meñique, los dedos pulgar e índice sujetan

la baqueta como se lo hace en el tambor. Las baquetas no se chocan debido a la abertura que se forma con la presión del dedo anular.



4.2.4 Musser-Stevens grip: es un grip creado por Clair Omar Musser y modificado por Leigh Howard Stevens. Para sujetar las baquetas una se sostiene entre los dedos anular y pulgar, la otra baqueta se sostiene entre el dedo medio mientras que los dedos pulgar e índice agarran la baqueta como si fuera de tambor. Este grip es muy utilizado para tocar marimba ya que las baquetas tienen mayor libertad e independencia, además permite alcanzar mayores intervalos gracias a que se pueden abrir más las baquetas. Para tocar melodías se utilizan las baquetas 2 y 3.





## 5. SISTEMAS<sup>14</sup>

Es importante el conocimiento de estos métodos ya que nos ayudarán a tener un buen sticking, precisión, coherencia, comodidad y desarrollar la destreza al tocar.

5.1 Sistema Straight: se origina por su creador Edward Straight, este sistema enseña a tener mejor lectura y un baqueteo estándar. Características principales:

- los tiempos fuertes se tocan con la mano derecha y los tiempos débiles con la mano izquierda
- los rolls empiezan y terminan con la mano derecha
- los flams se tocan con la mano derecha
- los rolls son buzzed es decir que son múltiples sin medida
- no es bueno con tresillos.
- Los acentos son de 5", los taps o notas fantasmas son de 4".
- en este sistema el ritmo es importante

5.2 Sistema Rudimental: es importante para el desarrollo de la técnica, es utilizado en marching bands y por su énfasis en la técnica es difícil de interpretarlo musicalmente. Características principales:

- se alterna hasta llegar a un rudimento
- se toca con la digitación del rudimento aunque a veces hay que ajustar la digitación para los pasajes que están a continuación.
- los rolls son dobles y se logra dejando caer la muñeca y recogiendo con los dedos
- Los acentos son de 6", los Taps o notas fantasmas son de 1"; el acento es importante.

---

<sup>14</sup> Alban C. 2006. VanderCook School of Music, Sistemas – Estudio de Percusión Quito, Ecuador





- Para mantener la baqueta abajo después de un acento se necesita cerrar los tres dedos de atrás

5.3 Sistema Alternado: desarrolla destreza y fluidez. Si termina con la mano derecha empieza con izquierda y viceversa.



## CAPÍTULO IV

### ANÁLISIS MUSICAL E INTERPRETACIÓN

#### 1. THREE DANCES, PARA SNARE DRUM SOLO, DE WARREN BENSON

##### 1.1 Acerca del compositor:

Warren Benson (1924-2005) fue un compositor, percusionista y educador norteamericano conocido especialmente por sus trabajos para instrumentos de viento madera y percusión. Como percusionista tocaba los Timbales en la Orquesta Sinfónica de Detroit. Como educador fue profesor de percusión y composición en Ithaca College. Fue también profesor de composición en Eastman School of Music en donde consiguió varios honores. Benson ha recibido varios premios por su música y fue además miembro fundador de la PASIC (Percussive Arts Society).<sup>15</sup>

##### 1.2 Acerca de la obra:

Three Dances o Tres Danzas es una obra estándar en la literatura para tambor publicada en 1962. Es una obra de grado 5 y está compuesta por tres movimientos (o danzas), cada una tiene diferentes ritmos y timbres. Las tres danzas son:

- Cretan Dance: 1:45 min.
- Fox Trot: 2:00 min
- Fandango: 1:15 min.

##### 1.3 Análisis:

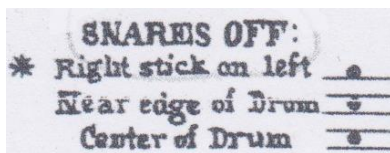
- I. Cretan Dance
- Compás fundamental: 5/4
- Variaciones de compás: 3/2 – 3/4

---

<sup>15</sup> Benson, W. Biografía y obra. Consultado en Marzo 2012 de la World Wide Web: [www.warrenbenson.com](http://www.warrenbenson.com)



- Tempo: spirited blanca = 132 (negra = 264)
- Tiene pasajes en donde se especifica el sticking y el carácter con que se debe tocar.
- Sin cuerdas
- Timbres: golpeando la baqueta superior (derecha) con la inferior (izquierda), tocar cerca del borde del tambor y en el centro del tambor.



Esta danza inicia en un compás *mf* golpeando en el centro del tambor. La primera frase inicia con un motivo que tiene 5 negras con acento en la primera y tercera negra, este es el motivo central de toda la obra.



El segundo motivo es una variación del primer motivo, con un acento en la primera negra y un crescendo en corcheas a partir del tercer tiempo, esto se repite con un decrescendo en las tres primeras negras y un crescendo nuevamente en el tercer tiempo.



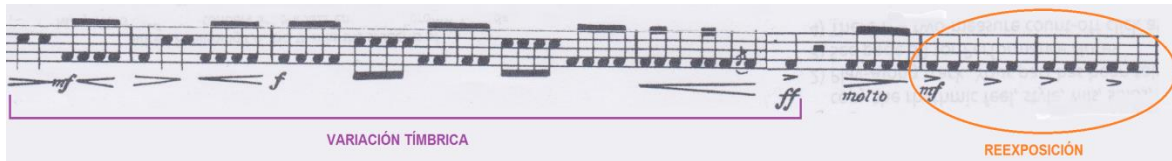
En el quinto compás hay un pequeño puente con negras acentuadas en el primer, tercer y quinto tiempo que da paso a un nuevo motivo.



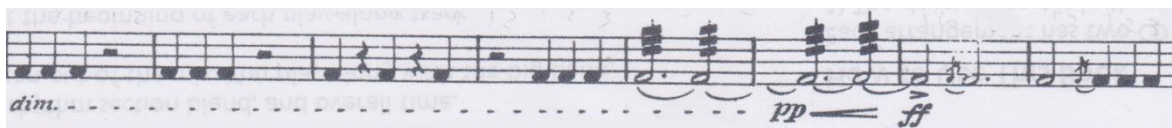
En este nuevo motivo aparecen nuevamente acentos en el primer y tercer tiempo pero con otras figuraciones, un roll en matiz *fp* y creciendo.



En el siguiente motivo hay un nuevo timbre que se da por el golpe cerca del parche, surge un juego de 5 grupos de 4 corcheas que abarcan 2 compases en los que hay un juego de timbres que nos llevan a la segunda frase usando la reexposición del primer motivo como un puente.



Esta nueva frase continúa con un diminuendo en un juego de negras, silencios y un roll de blancas, luego un crescendo nos lleva a un motivo final para dar paso a la siguiente frase.



En esta frase aparece un nuevo recurso tímbrico que es el choque de baquetas, esta frase finaliza con negras en los tiempos 1, 3 y 5; cada golpe con un timbre distinto.



La segunda parte inicia igual que la primera frase pero en el séptimo compás aparece un grupo de 4 corcheas con un sticking específico, se le suman acentos y dinámicas que hacen que el ritmo sea muy “melódico”.

Continúa la frase con un cambio de compás 3/2 corchea=corchea que da paso a una frase nueva.

En esta frase el motivo inicial se repite pero la rítmica cambia por los flams que acompañan las notas con acentos.

En el siguiente motivo hay una variación tímbrica y de compases cambiando de 3/4 a 5/4. Nuevamente especifica el sticking lo que hace que el pasaje tenga mayor dificultad.

En la siguiente parte del motivo predomina nuevamente el compás 5/4, aquí hay un juego rítmico que dan la sensación de un cambio de tempo pero éste sigue igual.

En el siguiente motivo se utiliza nuevamente el timbre del choque de baquetas, a continuación el motivo inicial se repite dos veces con diferentes timbres y cada uno es pausado con un compás de 3/4.



El final de la danza empieza con una frase en crescendo, surge nuevamente el motivo inicial dos veces, la segunda vez hay una variación con flams



El siguiente motivo en *ff* tiene un nuevo recurso rítmico que es un tresillo en semicorcheas con una corchea, a partir de esto inicia un decrescendo que termina con una repetición del motivo inicial hasta llegar a *pppp*.



- II. Fox Trot

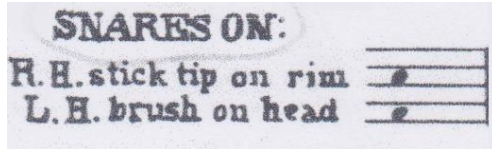
- Compás: Esta danza inicia en compás partido pero entre paréntesis tiene (12/8) esto quiere decir que se debe tocar con corchea swing, pensando en una subdivisión ternaria, esto da el carácter que requiere el Fox Trot.

- Tempo: Loosely - Two beat blanca = 60



- Con cuerdas

- Timbres: tiene dos líneas rítmicas la una hace la mano derecha y se toca con la cabeza de la baqueta golpeando al aro del tambor mientras que la segunda línea hace la mano izquierda golpeando en el parche con escobillas.



La primera frase inicia en un matiz *mf* con la melodía de la mano derecha



En el quinto compás se une la mano izquierda con el mismo matiz y la misma figuración inicial de la mano derecha, empezando la polirritmia que se desarrollará a lo largo de la obra.



En el compás 9 hay un juego entre las dos voces, en este pasaje se debe trabajar la independencia e igualdad de golpes, de lo contrario sonará como flam.



El siguiente motivo inicia en el compás 11



En el compás 15 la polirritmia necesita versatilidad e independencia por parte del intérprete, la mano derecha tiene síncopas mientras que la mano izquierda mantiene el ritmo a tiempo. Este motivo finaliza en el compás 18 con un acento en la mano izquierda.



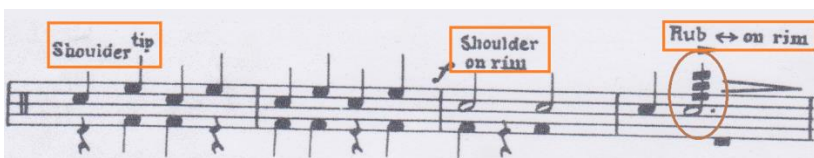
Continúa el ritmo “melódico” con carácter de jazz, es importante tener un buen groove, para esto es necesario trabajar este estilo musical.



En el compás 27 inicia un puente para dar paso al tema B



En el compás 33 inicia un nuevo motivo en el que la mano derecha realiza un juego tímbrico golpeando en el parche y en el aro, la figuración y el carácter cambian notoriamente, para dar paso a un nuevo motivo se utiliza un roll en la mano derecha, éste se ejecuta moviendo la baqueta en el aro entre dos tensores.



En el siguiente motivo la mano derecha se mantiene dos compases con un ritmo clásico de jazz mientras que la mano izquierda se mueve entre el centro y el filo del parche.

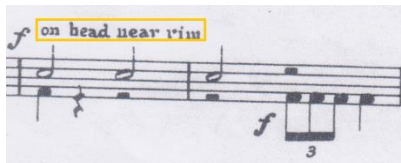




En el compás 39 los lugares de golpe son como en un inicio, el roll que hace la mano izquierda se logra frotando la escobilla alrededor del parche.



En el compás 43 la mano derecha golpea nuevamente en el parche cerca del aro.



En este nuevo motivo es importante trabajar el tresillo del compás 48 ya que es clave para empezar la siguiente frase



En el compás 49 inicia un nuevo motivo que requiere un trabajo de groove e

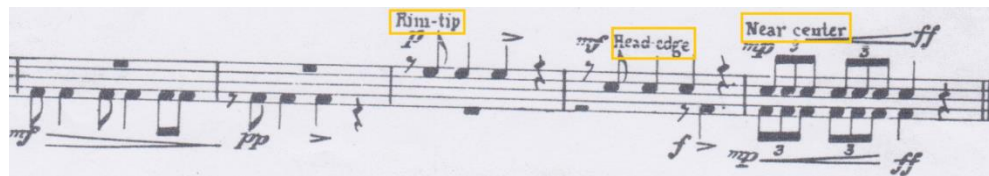
independencia

Musical notation for compás 53. The notation is on a single staff with a treble clef. It shows a complex rhythmic pattern with many eighth notes and rests.

El final de esta danza empieza a partir del compás 53 en donde aparece una nueva figuración que son tresillos combinados con negras en ambas manos, la mano derecha golpea cerca del centro del parche.



El motivo final se da en el compás 58 con un golpe *pp* utilizando la mano derecha en el aro, el siguiente compás toca la misma mano en el parche cerca del aro y finaliza con las dos manos tocando juntas la misma figuración en crescendo, la mano derecha toca cerca del centro del parche.



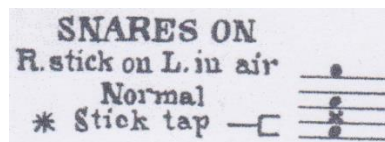
- III. Fandango

- Compás: 3/4

- Tempo: With abandon blanca = 66 - 72

- Con cuerdas

- Timbres: tiene 4 líneas rítmicas: golpe entre baquetas, golpe normal en el centro del parche, golpe en la baqueta y por medio de este golpe un rebote en el parche.



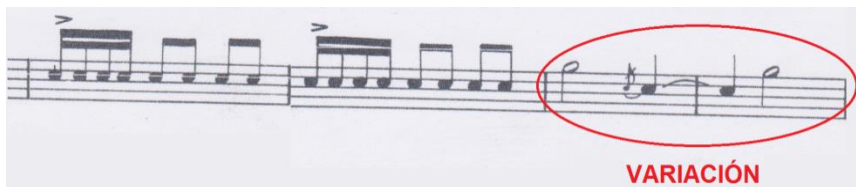
La primera frase inicia en un matiz *f*, el primer motivo consta de semicorcheas y dos grupos de dos corcheas, la primera semicorchea es acentuada, esto se repite y continúa con una negra con flam y una blanca que golpea la baqueta contra la baqueta, este compás también se repite.



En el compás 8 hay una pequeña variación tímbrica:



El motivo se repite con otra variación rítmica y tímbrica. Se toca primero la blanca y luego la negra con flam.



Para dar paso al siguiente motivo la blanca y la negra se tocan con flam en el mismo lugar del parche.



La siguiente frase inicia con un motivo en semicorcheas crescendo y decrescendo



En el compás 19 hay una indicación \* esto significa que la baqueta izquierda va a estar cerca del parche y se sujetará la baqueta sin hacer presión, similar a hacer un roll. Mientras la baqueta de la mano derecha golpea en corcheas la baqueta inferior ésta rebotará como efecto del golpe, produciendo el sonido de las semicorcheas.



Mientras continúan estos golpes se da un juego de acentos en la primera y cuarta corchea y entre el primero, segundo y tercer tiempo.



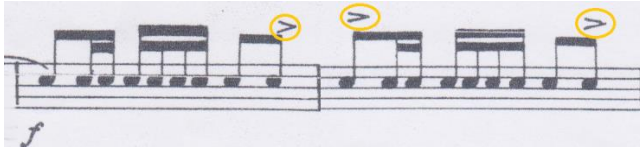
A partir del compás 25 la rítmica es igual pero los acentos varían:



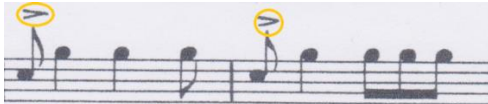
La frase finaliza con un crescendo y acentos en la primera y tres últimas corcheas del compás 35. Un roll en crescendo sirve como puente para la siguiente frase.



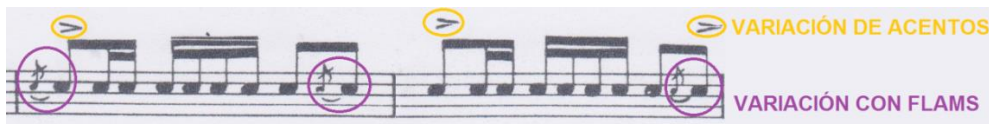
La siguiente frase inicia en el compás 37 con el siguiente motivo:



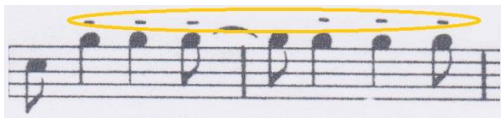
La frase continúa con un motivo en síncopas



Se repite el primer motivo de esta frase con una variación de acentos y con flams:



Se repite el segundo motivo con una variación rítmica y de articulación:



En el siguiente motivo hay una variación de timbres. El compositor indica que se debe tocar apretando la baqueta para dar el efecto de un golpe muerto. Luego se suelta el grip para que la baqueta suene naturalmente.



Continúa la frase con una variación tímbrica y un notorio movimiento rítmico en corcheas, síncopas y negras. A continuación se incorpora el timbre del golpe en el parche del tambor con un menor movimiento en blancas.



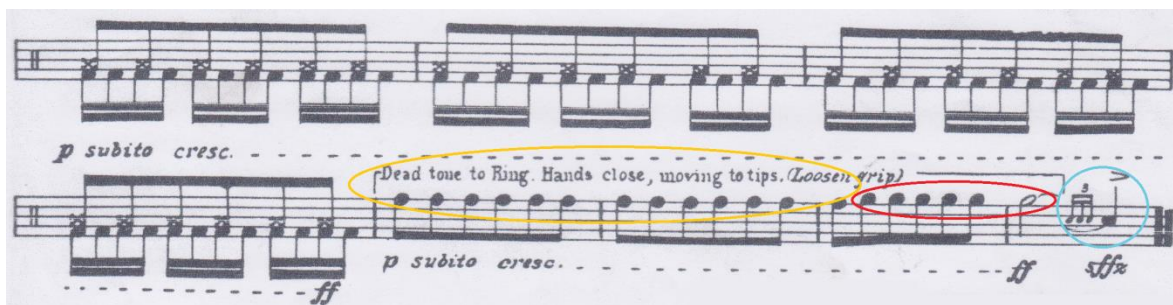
La frase termina con semicorcheas en crescendo y decrescendo en dos compases



La siguiente frase es una re-exposición del tema inicial.



El motivo final se da en el compás 72 utilizando nuevamente el recurso \* y los timbres en las baquetas. Finaliza con una negra con apoyatura de tresillo acentuada y *sffz*.





#### 1.4 Percepción personal de la obra a partir de la interpretación musical:

Las tres danzas para tambor son una combinación de danzas tradicionales antiguas. En esta obra el juego de ritmos y timbres me han dado muchas posibilidades sonoras, conocer de qué trata cada danza me ha ayudado a tener una mejor percepción que me ayude con mi interpretación:

- Cretan Dance, es una danza griega que tiene un extraño origen, se dice que los dioses se la enseñaron a los mortales para que mediante ella, pudieran alegrarse y honrarlos. Ha sido mencionada por autores como Platón, Aristóteles, Plutarco y Luciano.

Para esta danza hice ejercicios de las frases principales repitiendo inicialmente el primer compás y luego sumando los demás compases, siempre pensando en las notas de forma circular y por frases. Fue de gran ayuda escuchar este tipo de danzas.

- Fox trot, es un baile de pareja que se ejecuta con pasos rápidos y cortos y que se puso de moda en los años veinte con las primeras orquestas de jazz. Es una música alegre inspirada en danzas negras primitivas que imitaban pasos de animales.

En este movimiento fue importante concientizar sobre el 'feeling' del fox trot para lo cual me ayudó contar en voz alta, subdividir, escuchar y estudiar encima de alguna canción jazz y fox trot. Para el desarrollo de la corchea swing que se basa en tresillos me sirvió cantar el ritmo usando Doo para los tiempos fuertes y Da para los tiempos débiles.

- Fandango, es un baile típico de España y también de algunos lugares de América Latina. Es ejecutado por una pareja que realiza movimientos vivos.

En esta danza el recurso tímbrico de mayor dificultad fue el golpe rebote que se logra al golpear la baqueta. Para desarrollar este golpe practiqué con distintas figuras: negras, corcheas, semicorcheas y tresillos de corchea. La práctica lo realicé con metrónomo tomando consciencia de la subdivisión y buscando igualdad en el sonido.



Cada trabajo realizado para mejorar técnicamente sirvió para trabajar en mi interpretación. Esta obra está llena de matices, de colores, de dinámicas que van acompañados de una sensación que sirve de mucho al momento de tocar.

### 1.5 Recomendaciones personales:

- Buscar un buen fraseo, para esto es importante trabajar por secciones, tomar en cuenta la articulación y la dinámica. Por ejemplo el tema central del primer movimiento:



- Analizar qué tipo de golpes puedo utilizar y empezar a desarrollar frases teniendo una imagen circular y constante del sonido

- Buscar un sticking que vaya de acuerdo al fraseo que se busca, probar el sonido que más nos guste y que vaya acorde al estilo que pide el compositor en cada danza.

- Para el sticking usé generalmente el Sistema Straight es decir que la mayor parte del tiempo la mano derecha llevaba las notas guía para las melodías principales.

- Trabajé mucho con la guía de mi maestro en los tipos de golpe sobretodo el full stroke para poder ampliar mi sonido así también logré tener un mejor control de los matices.

- Es importante estudiar frente a un espejo y filmar el avance del estudio, de esta manera analizamos no solo la parte técnica sino también la interpretativa.

- Escuchar música (en este caso varias danzas), bailar y cantar para desarrollar el groove.

- Para mí ha sido importante buscar una emoción que se relacione con lo que voy a tocar, de esta manera antes de tocar pienso, siento y transmito esa emoción.





## 2. EVIL ERNIE, PARA MÚLTIPLE PERCUSIÓN SOLO, DE CASEY CANGELOSI

### 2.1 Acerca del compositor:

Casey Cangelosi es un joven percusionista, compositor y educador, considerado “*la voz de la nueva generación*” –Fernando Meza, 2010. Su estilo compositivo y virtuosismo lo ha hecho acreedor del apodo “el Paganini de la Percusión”.

Ha participado en varios de los festivales más reconocidos de la actualidad. Entre los años 2011 y 2012 fue invitado para dar clínicas en más de 30 universidades y colegios. Ha recibido numerosos premios de composición y varios premios por rendimiento por parte de la PASIC. Es artista de diferentes marcas como Innovate percussion Mapex, Remo, Zildjian, entre otras.<sup>16</sup>

### 2.2 Acerca de la obra:

Evil Ernie es una obra para percusión múltiple de una duración de 8 minutos aproximadamente. Fue compuesta en el año 2009 y tiene un grado 5 de dificultad. Requiere un trabajo minucioso de matices, independencia de cada mano y agilidad para cambiar de instrumentos y baquetas.

### 2.3 Análisis

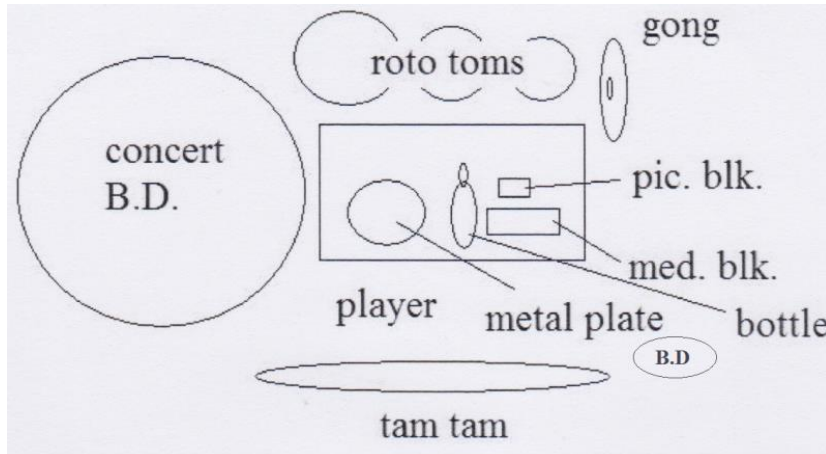
- Compás fundamental: 4/4
- Variaciones de compás: 3/4 - 5/4 – 1/4 – 15/32 – 9/32
- Tempo: negra = 80
- Baquetas: baquetas duras de plástico, rattan, baqueta suave de gran cassa.

---

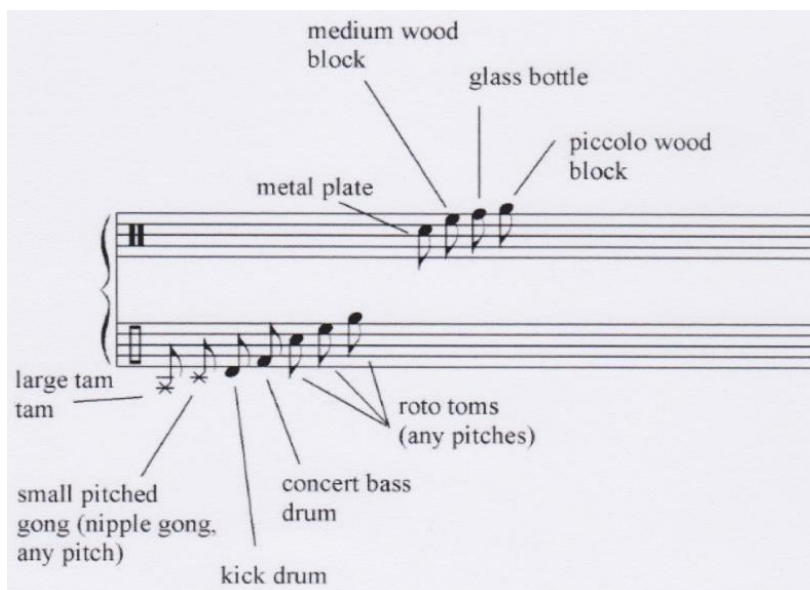
<sup>16</sup> Cangelosi, C. Biografía y obra. Consultado en Enero de 2014 de la World Wide Web: [www.caseycangelosi.com](http://www.caseycangelosi.com)

- Instrumentación: bloque piccolo de madera, bloque de altura media de madera, bloque de altura grave de madera, botella de vidrio, platillo de metal, mini gong, gong, gran casa, bombo de piso.

- Ubicación del set:



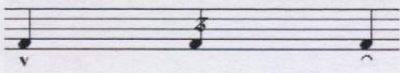
- Está escrita en dos pentagramas en donde se diferencian dos grupos, el primero de los instrumentos que están colocados en una mesa o cualquier superficie similar y el segundo de los instrumentos que están colgados, los que asientan en un pedestal y los que están en el piso.



- Indicaciones varias:

1. Golpe slap (solamente gran cassa). Golpear el parche con la cabeza de la baqueta y con el mango.
2. Golpe buzzed (redoble múltiple y sin medida)
3. Golpear con la baqueta de gran cassa (solamente tam tam y gran cassa)

buzz stroke



slap stroke (concert bass drum only). Strike the head with mallet head, mallet shaft, and fist.

strike with concert bass drum beater (tam tam and concert bass drum only).

La frase inicia con un motivo en semicorcheas y compases de silencio en donde el gong y la gran cassa permanecen sonando. El motivo se repite tres veces.



The image shows a musical score for a phrase. It consists of two staves, likely for a piano and a bass drum. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. The time signature is common time (C). The score begins with a forte (f) dynamic marking. The first measure contains a series of eighth notes. The second measure is a whole rest, with a '2' above it indicating a double bar. The third measure contains another series of eighth notes. The fourth measure is a whole rest, with a '2' above it. The fifth measure contains a series of eighth notes. The sixth measure is a whole rest, with a '2' above it. The seventh measure contains a series of eighth notes. The eighth measure is a whole rest, with a '2' above it. The ninth measure contains a series of eighth notes. The tenth measure is a whole rest, with a '2' above it. The eleventh measure contains a series of eighth notes. The twelfth measure is a whole rest, with a '2' above it. The thirteenth measure contains a series of eighth notes. The fourteenth measure is a whole rest, with a '2' above it. The fifteenth measure contains a series of eighth notes. The sixteenth measure is a whole rest, with a '2' above it. The seventeenth measure contains a series of eighth notes. The eighteenth measure is a whole rest, with a '2' above it. The nineteenth measure contains a series of eighth notes. The twentieth measure is a whole rest, with a '2' above it. The score ends with a double bar line.

La segunda semifrase aparece desde el tercer tiempo del compás 7 con semicorcheas tocadas en el platillo y que se mantendrán mientras la mano izquierda toca en diferentes instrumentos. En el compás 10 aparece un nuevo motivo rítmico que da paso a la siguiente frase.



En la siguiente frase hay pequeños motivos que se repiten. El motivo 3 tiene mayor dificultad por lo que es recomendable trabajar en el fraseo y la independencia.

A musical score snippet for piano, starting at measure 11. The score is annotated with five motifs circled in red: MOTIVO 1, MOTIVO 2, MOTIVO 2 (repeated), MOTIVO 3, and MOTIVO 1. A green box highlights a phrase labeled 'MOTIVO 1 - PRIMERA FRASE'. The dynamic marking is *f* followed by *mp*. The score ends in a 5/4 time signature.

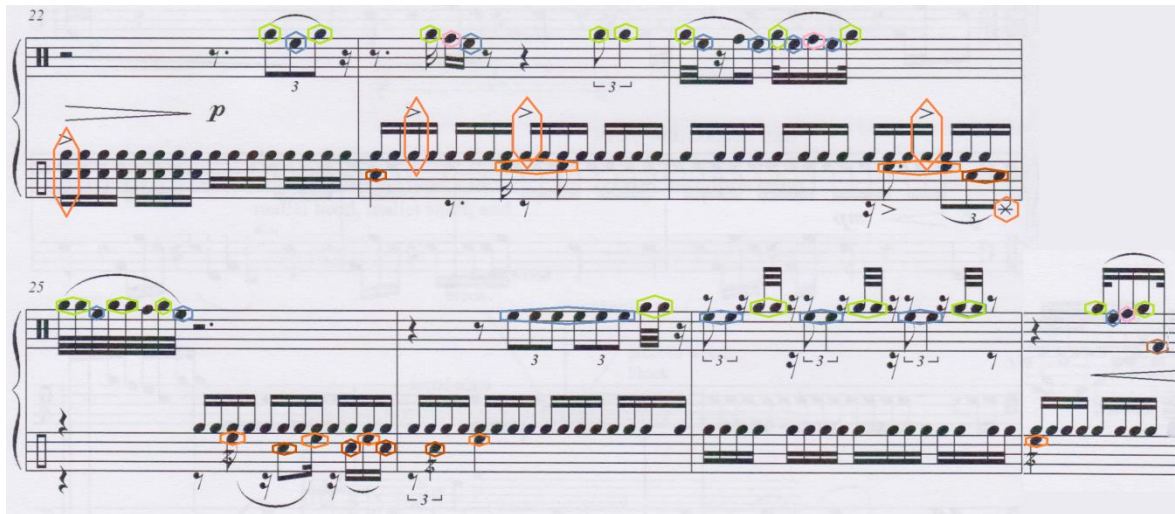
La segunda frase termina en un compás de 5/4, el motivo 4 tiene un fragmento rítmico de motivos anteriores. El motivo 5 requiere un trabajo mayor de independencia.



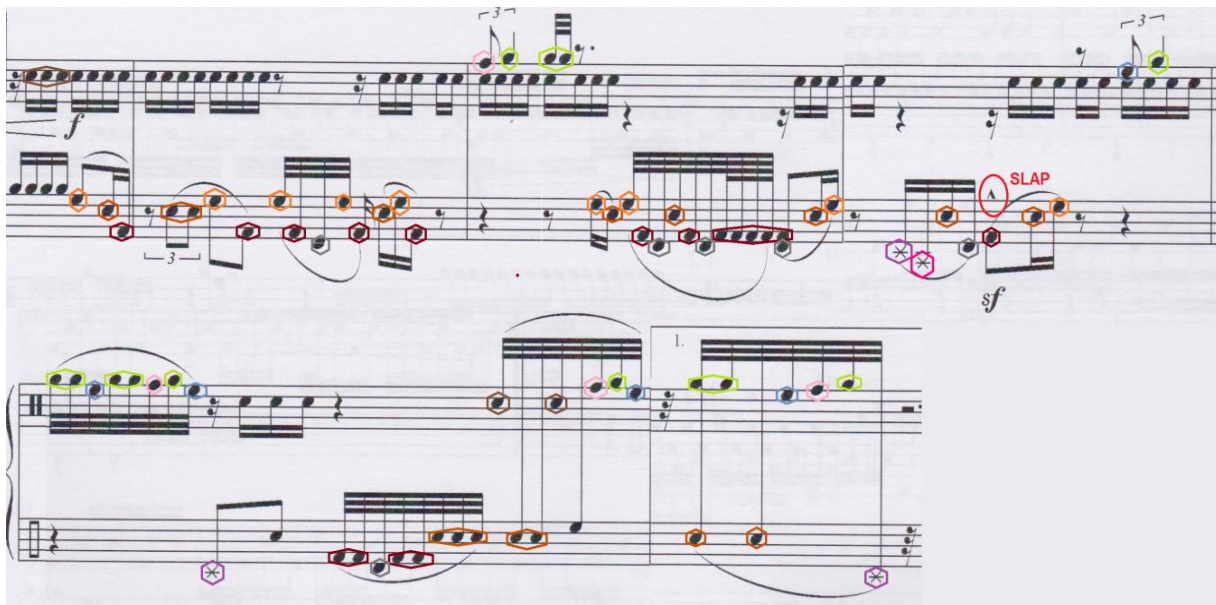
La siguiente parte empieza con un motivo en semicorcheas y fusas, un fragmento de este motivo se repite en el siguiente pero éste tiene tresillos en el final del tiempo, el tresillo se extiende hacia el siguiente compás. En el tercer tiempo hay una polirritmia de semicorcheas en dos wood blocks y de tresillos en dos roto toms, la rítmica es similar a motivos anteriores pero en esta ocasión ambas figuras empiezan a tiempo. En el siguiente motivo se usa el golpe buzz por lo que la sonoridad es similar al primer motivo de esta frase.



La siguiente frase requiere mayor independencia, la mano derecha toca en ocasiones roto toms y principalmente instrumentos pequeños en contratiempos, mientras que la mano izquierda mantiene un pulso de semicorcheas en el roto tom agudo. A continuación se resaltan los instrumentos que llevan la línea principal, la mano derecha hace toda la melodía excepto en el compás 25 que las dos manos hacen las fusas en los wood blocks.

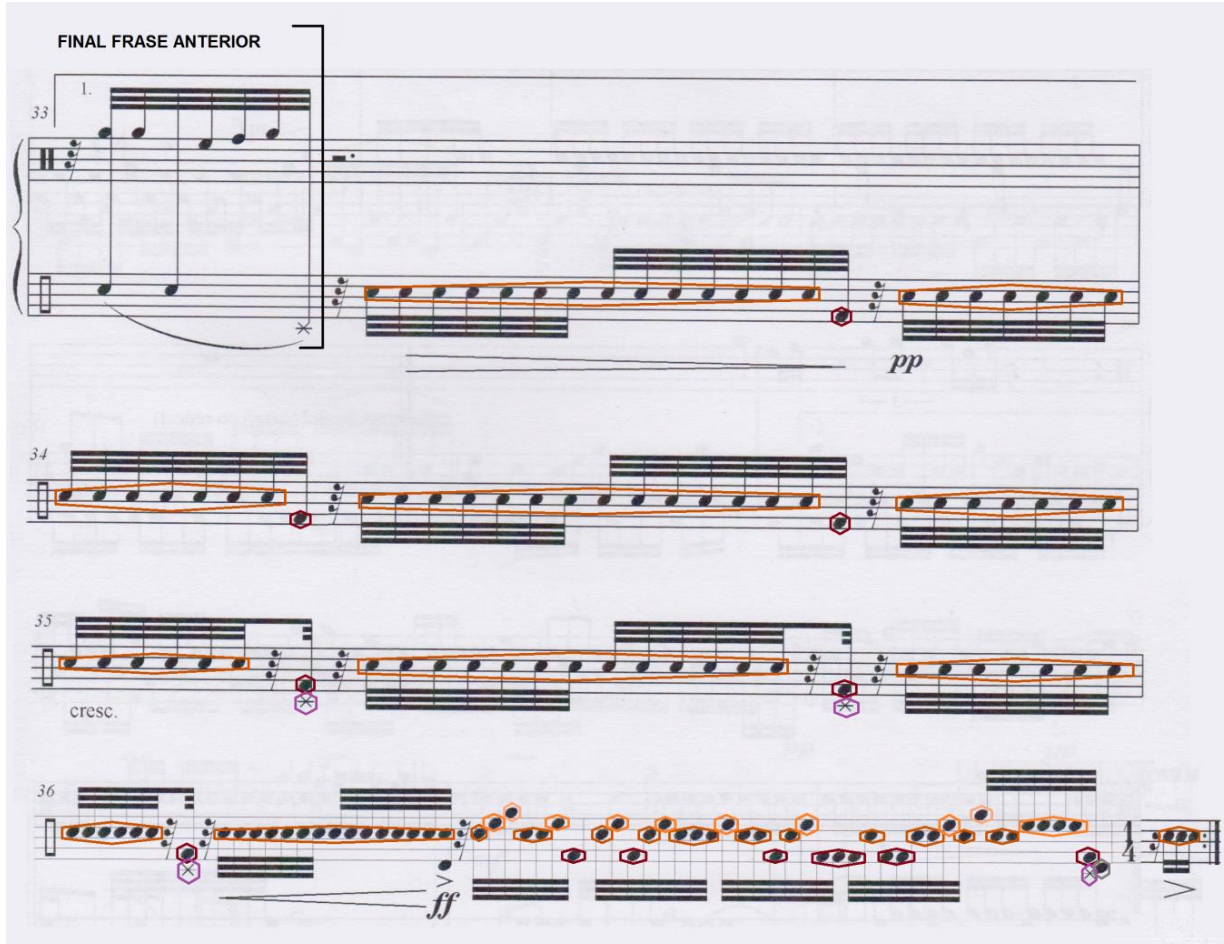


La siguiente parte inicia en la mitad del compás 28, la frase se extiende hasta el primer tiempo del compás 33 en donde empieza la primera casilla. Resalto nuevamente los instrumentos que llevan la línea principal y en donde hay que hacer mayor trabajo por la complejidad en la rítmica. En el compás 31 hay un golpe slap en el bombo.



La siguiente frase inicia en el segundo tiempo del compás 33 (primera casilla). Inicia en decrescendo con fusas en el roto tom grave con golpes en el bombo y en el gong.

Termina en un compás de 1/4 en donde está el signo de repetición para regresar al compás 8.



La siguiente parte inicia en el tercer tiempo de la segunda casilla. La mano derecha regresa a la melodía con tres semicorcheas que inician a contratiempo, éstas están en el segundo y cuarto tiempo del compás. A continuación un tresillo de corcheas con silencio en la primera corchea nos lleva a una rítmica similar pero las semicorcheas ahora son a tiempo y pasan al tercer y primer tiempo de los compases.

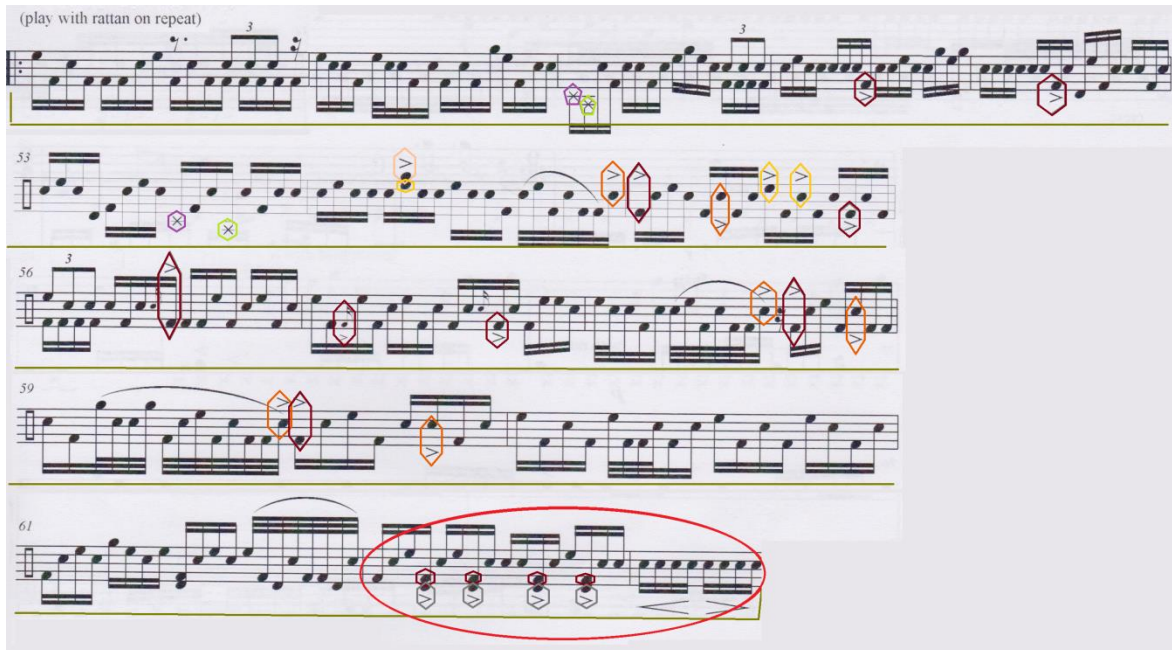
En un compás de 15/32 la rítmica es igual en ambas manos y sirve como puente para pasar a la siguiente frase.

En la siguiente frase la mano izquierda lleva un acompañamiento entre roto toms y gran cassa mientras la mano derecha lleva la línea principal en los instrumentos pequeños. La “melodía” de esta frase finaliza en los roto toms.

La siguiente parte empieza en el compás 48 con una barra de repetición. El compositor indica que la segunda vez se va a tocar con rattan. En esta frase hay un juego de sonidos graves algunas notas tienen acentos y ocasionalmente aparecen los sonidos del gong y del tam-tam. La primera frase finaliza en los compases 62 y los dos primeros tiempos del compás 63 con un juego de acentos en los sonidos graves y un crescendo y decrescendo en el roto tom.



(play with rattan on repeat)



La siguiente frase continúa desde el tercer tiempo del compás 63, en esta frase predominan nuevamente los timbres graves sin embargo los sonidos brillantes del tam-tam y del gong son más frecuentes. En la primera casilla la gran cassa tiene un matiz pp, en el compás 69 se puede cambiar de baqueta a una suave de bombo. En el compás 71 cambia a un compás de 9/32 con figuras iguales en ambas manos en el bloque piccolo y en la gran cassa, en el siguiente compás regresa a 4/4, a continuación cambia de compás a 3/4 y en el siguiente compás regresa a 4/4, en éste compás se debe tocar con ratán por lo que cambia la baqueta izquierda y la derecha da vuelta para tocar con el cuerpo de ratán.

pp (pp bass drum only)

67

pp pp pp

pp

CAMBIAR A BAQUETA  
SUAVE DE  
GRAN CASSA

pp

70

pp

73

with rattan

p

76

p

La última frase de esta parte se desarrolla a partir de la segunda casilla en donde hay una melodía predominante de los timbres brillantes. Desde el compás 80 aparecen nuevas fórmulas rítmicas que no se han visto en las últimas frases y en el compás 87 un ritmo repetitivo en el tam-tam y el gong anuncian el final de esta parte.



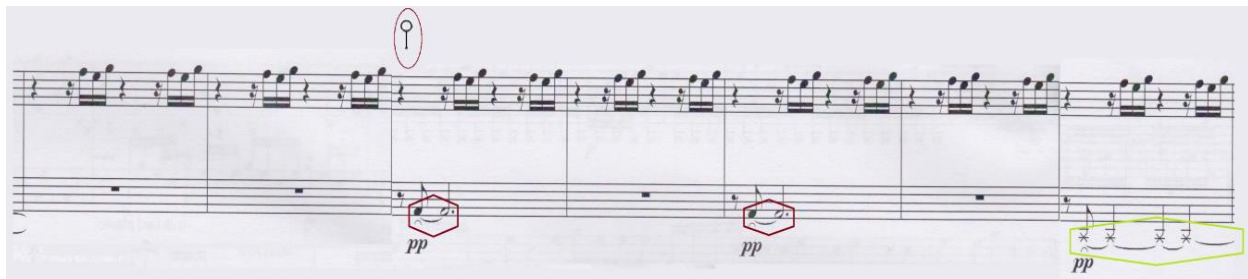
La parte final inicia en el compás 90. Es similar a la parte del compás 40 con la diferencia de que las corcheas que mantiene la mano izquierda se tocan en el tam-tam. Este pasaje se toca con baquetas duras.



En el compás 92 se aumentan golpes en el gong que se tocarán con la mano derecha que lleva el movimiento rítmico con los instrumentos pequeños.



En el compás 97 la mano izquierda deja de tocar y pasa al bombo cambiando de baqueta a una maza suave. En el compás 103 el golpe del tam-tam es con la misma maza del bombo.



En el compás 104 continúa la mano derecha sola mientras la izquierda cambia a una baqueta dura. La obra finaliza en el compás 107 en 15/32 con una rítmica igual para ambas manos pero en distintos instrumentos.





#### 2.4 Percepción personal de la obra a partir de la interpretación musical:

Esta obra fue una experiencia nueva que requirió de un gran trabajo musical. Al investigar sobre el nombre de la obra encontré un personaje cómic de ficción creado en 1991, este personaje era un asesino que poseía el poder sobrenatural para dibujar escenas que más tarde han de suceder.

El compositor no menciona nada sobre la historia de esta obra, sin embargo la historia que encontré de este personaje sirvió de guía para mi interpretación.

En esta composición es necesario empujar agresivamente a lo largo de tiempo. Se requiere de gran trabajo en el fraseo e independencia por lo que fue importante trabajar por secciones en una velocidad muy lenta subiendo poco a poco hasta llegar a la requerida. Los colores que el compositor maneja son muy interesantes ya que producen un timbre peculiar, estos colores producen una sonoridad fuerte y a pesar de tocar con cierta agresividad hay pasajes que requieren de mucha sutileza.

#### 2.5 Recomendaciones personales:

- Escuchar la versión del compositor
- Fue de gran ayuda pintar de colores para realizar el análisis ya que corría el riesgo de tocar notas erradas. Fue de gran ayuda este método hasta acostumbrarme a la posición de los instrumentos en el pentagrama.
- La posición de los instrumentos es muy importante, sin embargo sé que no siempre se puede disponer del set completo. Yo optaba por usar cualquier objeto como cojines o libros para simular el set esto me ayudó a memorizar los movimientos.
- Los movimientos no solo vienen de los brazos sino de todo el cuerpo, recomiendo trabajar en la postura básica y realizar ejercicios de movimiento y respiración.



### 3. SONATA FOR TIMPANI, PARA 4 TIMBALES, DE JOHN BECK

#### 3.1 Acerca del compositor:

John Beck, febrero 1933, es un percusionista, educador y compositor. Es 'el maestro de los maestros' ya que ha enseñado a varios percusionistas que han llegado a convertirse en líderes del mundo de la música, entre ellos percusionistas de orquesta como Chris Lamb, Leigh Howard Stevens, Steve Gadd, entre otros. Fue el percusionista principal de la Filarmónica de Rochester en 1959 y posteriormente el timpanista principal. Ha sido solista con la Filarmónica de Rochester, el conjunto de viento de Eastman, la Filarmónica de Pomorska en Polonia, entre otros. Ha tocado y ha enseñado en varios lugares alrededor del mundo. Ha recibido un premio de Arte y Cultura por sus contribuciones a las Artes por parte del Consejo de Greater Rochester, entre otros premios. Fue Vicepresidente y Presidente de la PASIC y actualmente dirige el departamento de percusión en Eastman School of Music y el ensamble de Percusión de la misma institución.<sup>17</sup>

#### 3.2 Acerca de la obra:

La Sonata para Timpani es una obra estándar en el repertorio de la percusión de todo timpanista. Es un solo avanzado de grado 5 en donde hay un gran dominio de 4 timbales y en el que se combinan varios estilos y técnicas.

#### 3.3 Análisis:

Esta obra consta de tres movimientos:

- Primer movimiento:
- Compás: 4/4
- Tipo de baquetas: suaves

---

<sup>17</sup> Beck, J. Biografía y obra. Consultado en Enero de 2014 de la World Wide Web: [www.kendormusic.com/JohnBeck](http://www.kendormusic.com/JohnBeck)

- Afinación: F#, A, C, Eb

- Tempo: Mysteriously (negra = 58)

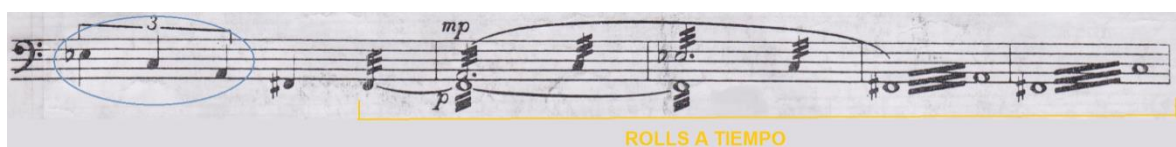
La obra inicia en piano con un roll de quinta disminuída en redonda que provocan tensión F#-C, el roll va ligado a la nota del siguiente compás que es una blanca en F#, el motivo concluye con dos semicorcheas en C-A y una corchea ligada a una negra en Eb.

Continúa con una variación del motivo 1, el roll termina en C y las semicorcheas bajan descendentemente desde Eb a A.

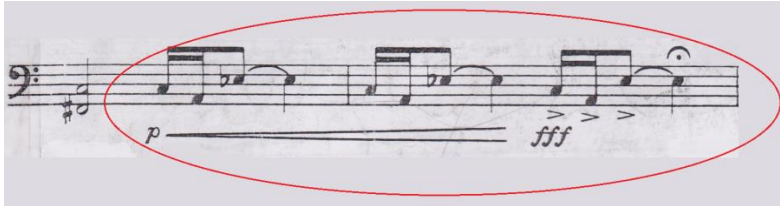


El compás 5 inicia con tresillos en negras que conducen a un nuevo motivo. De forma descendente desde Eb a A seguido por dos negras en F#, la última nota está ligada al siguiente compás, en éste se mantiene la nota F# en roll hasta el siguiente compás, la mano derecha se mantiene en movimiento en mp con un dibujo melódico circular subiendo de A a Eb y termina en el siguiente compás con un roll en F#-A.

En este motivo aparece un nuevo recurso que es una melodía con acompañamiento tocado en rolls. Cuando tenemos este recurso es importante realzar las notas de la melodía con un estilo de golpe más ágil y acentuado sin variar el tempo.

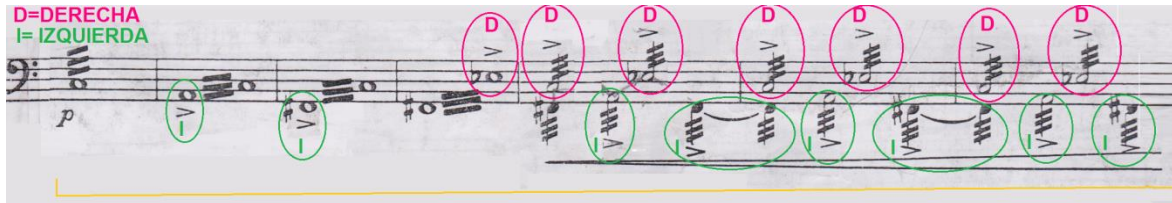


El motivo con rolls concluye con una blanca en F# y C, la frase termina con un fragmento del motivo 1, éste se repite 3 veces e inicia en piano, va crescendo hasta llegar a fff, las notas finales se tocan con acento y termina con calderón.

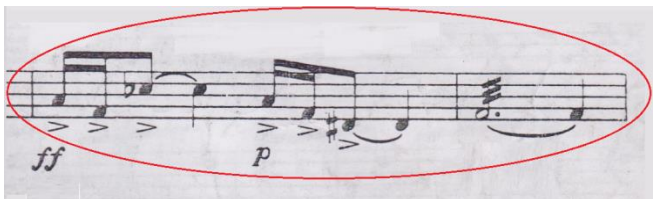


La siguiente frase inicia *p* con un roll en redonda en C, en el siguiente compás se repite la figuración pero se toca simultáneamente C-A, la mano izquierda se mueve a A acentuando la nota, en el siguiente compás la mano izquierda se mueve a F# acentuando nuevamente la nota. En el siguiente compás la mano derecha sube a Eb, la mano izquierda se mantiene en F#.

En los siguientes compases se utiliza nuevamente el recurso de movimiento melódico con notas en roll, la mano derecha va a C, la izquierda se mueve a A, la mano derecha sube a Eb y la mano izquierda baja a F#. La melodía va en crescendo y el tempo se mantiene.



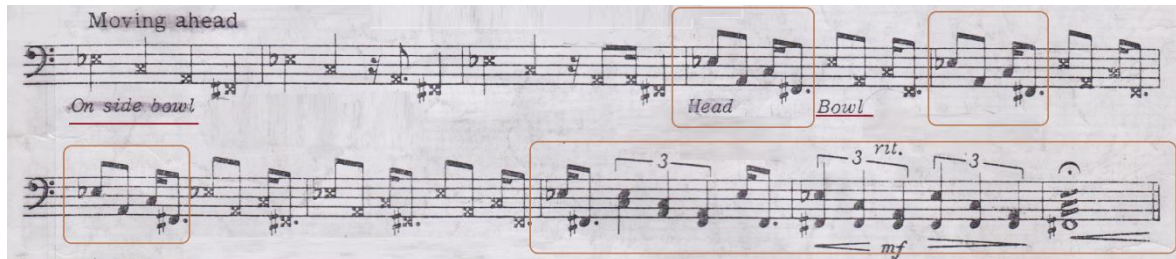
El siguiente compás tiene una reexposición rítmica del motivo 1 con una variación en el dibujo melódico y en el matiz. Un roll termina la frase y nos lleva al tema B.



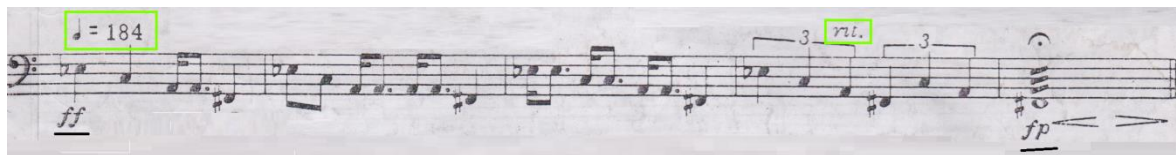
En esta parte el compositor utiliza un nuevo recurso que es golpear en el cuerpo del timpani. Esto es representado con una "x". Inicia con un movimiento descendente con variaciones rítmicas hasta el tercer compás. En el cuarto compás mezcla los golpes en el parche y en el cuerpo del timpani hasta el séptimo compás. Los últimos tres



compases utiliza una reexposición rítmica del motivo 2, con tresillos en dos notas distintas, finaliza en F# con roll, calderón y un crescendo que inicia el tema C.



El tema C es muy contrastante y corto. Tiene un nuevo tempo, utiliza nuevas combinaciones basadas en figuraciones ya utilizadas anteriormente y finaliza con un roll fp en F#.



El siguiente tema es una variación del tema A, B y C. La rítmica principal que utiliza son dos semicorcheas y una corchea que pertenece al motivo 1 y combina con los golpes "x" de C. Nuevamente aparece el tema B y finaliza con figuraciones que se repiten 4 compases antes de terminar con una pequeña variación de semicorchea y corchea con punto para culminar en una redonda en F#.



Este movimiento dura aproximadamente 3:30min.

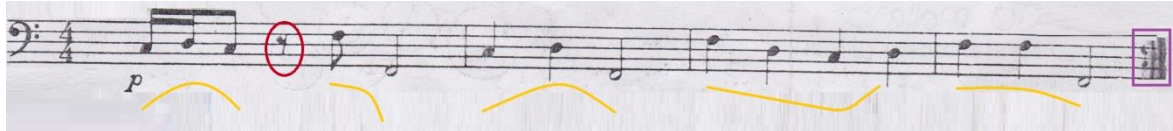
- Segundo movimiento:

- Compás:
- Tipo de baquetas: generales
- Afinación: F-C-D-F
- Tempo:  $\square = 100$

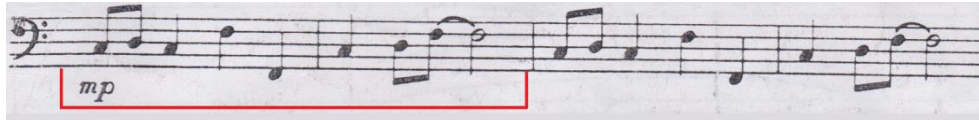
En este movimiento el compositor indica “Jazz-like” es decir que se va a tocar con corchea swing.

Para conseguir el carácter que el compositor pide la corchea debe ser pensada como un tresillo de corcheas, las dos primeras ligadas. Las baquetas generales ayudan a que las notas tengan un buen ataque sin ser un golpe muy staccato pero hay que tener muy en cuenta la articulación ya que al tocar piano y al ser una melodía constante y rápida las notas no se apagan con regularidad y puede llegar a ser un sonido poco claro.

Este movimiento tiene un carácter alegre, la primera frase consta de 4 compases con una repetición, el matiz es piano, el primer compás tiene un silencio en contratiempo en la corchea del segundo tiempo en el cual es importante el muffing sin embargo no debe ser apagado bruscamente. La melodía se mueve de forma circular.



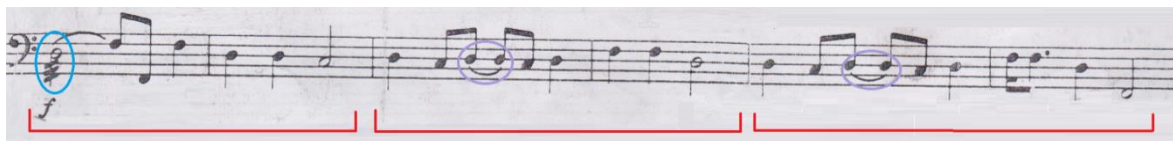
La segunda frase inicia en mp con un motivo de dos compases que se repite



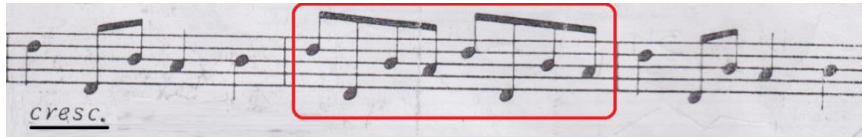
El siguiente motivo inicia en mf, el matiz se mantiene por dos compases, los siguientes dos van crescendo en una secuencia de corcheas y termina en una blanca.



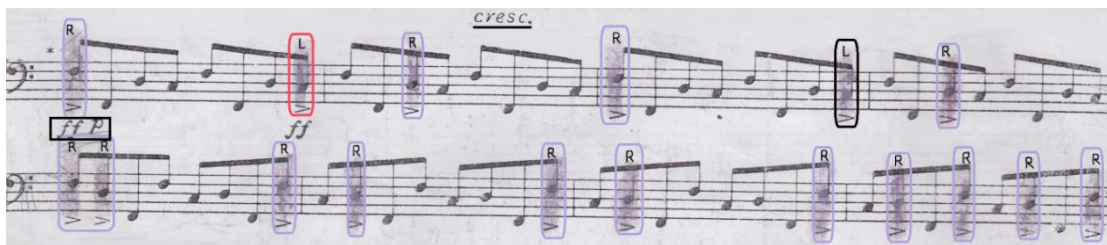
El final del tema A inicia en un matiz fuerte junto a un nuevo recurso que es una nota en roll, este recurso no aparece más en este movimiento. Le sigue un motivo con notas sincopadas, algo característico en el jazz y termina con una blanca que da reposo al final de frase.



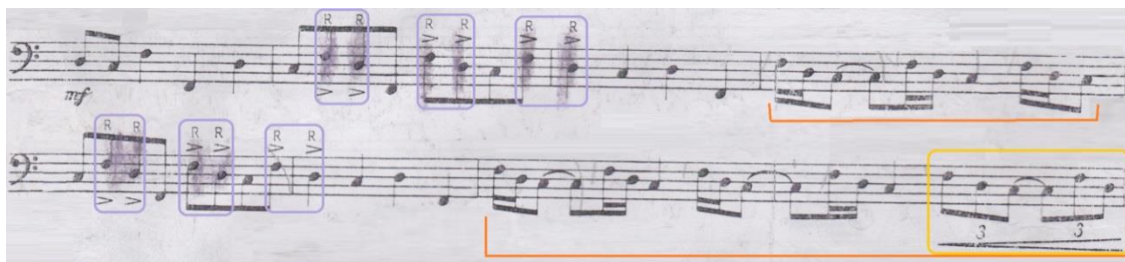
El siguiente motivo es un puente que nos lleva al tema B que inicia crescendo, el segundo compás es una anticipación del siguiente tema



El tema tiene una textura de melodía con acompañamiento. La melodía se toca en *ff* mientras el acompañamiento va en *p* y a partir del segundo compás en crescendo. En esta parte el compositor nos ayuda con la digitación que requiere la línea melódica.



Este tema continúa con dos motivos, el primero son corcheas que se acentúan con la mano derecha, el segundo motivo son semicorcheas y corcheas sincopadas. Se repiten los motivos pero el segundo se desarrolla variando la figuración al final con tresillos.

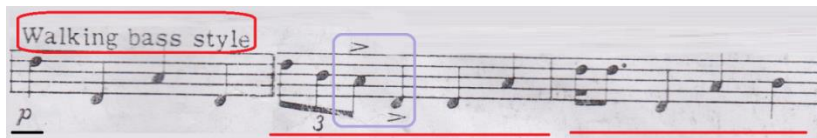


La siguiente frase inicia en un matiz fuerte, el primer motivo tiene negras en saltos de octava y tresillo acentuado en la última corchea seguida de una negra en F acentuada, el siguiente compás inicia con una rítmica diferente pero se mantiene el tresillo y la negra final. El siguiente motivo inicia con dos figuraciones iguales: semicorchea y corchea con punto, seguido de dos negras.





La siguiente semifrase inicia con una indicación “Walking bass style” esto quiere decir que debe ser tocado con el groove de la línea del bajo. Si hacemos una descripción física del caminar es “un paso después de otro”<sup>18</sup> En el siguiente compás se repite la secuencia del motivo descrito anteriormente. Termina con una semicorchea-corchea con punto y negras, en esta semifrase es importante sentir profundamente los tiempos 2 y 4.

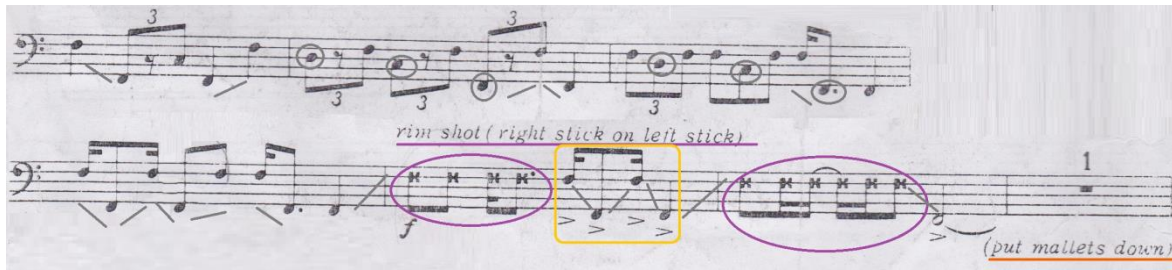


En la siguiente parte se repite el motivo anterior, el siguiente compás tiene una secuencia rítmica de semicorchea y corchea con punto, las primeras notas inician en F y las que le siguen van en forma descendente D-C-F. El siguiente compás la línea melódica va en octavas variando la figuración. Es importante acentuar los tiempos 2 y 4



En la siguiente frase se destacan los saltos de octava, rítmicamente hay un juego básico de tresillos, semicorcheas y corcheas. En el quinto compás el compositor indica que se debe tocar un *rim shot* con la baqueta derecha sobre la izquierda, esto se indica con una “x”. Este tema finaliza con golpe de *rim shot* y una blanca acentuada en octava, seguido de un compás de silencio en donde el compositor indica que el intérprete debe dejar las baquetas a un lado.

<sup>18</sup>Magnusson B. The Art of Walking Bass. 1999, Hal Leonard Corporation. Pag. 2.



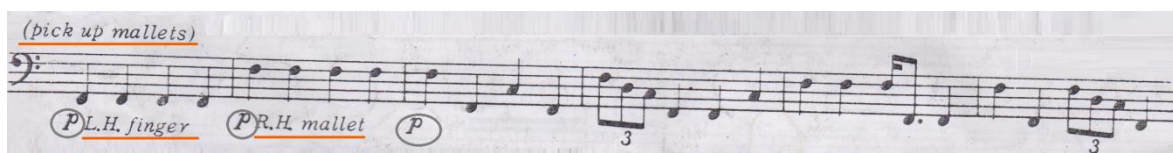
En la tercera parte el compositor utiliza un nuevo recurso *clap hands* que está representado con una “x” y significa aplaudir, en la escritura normal especifica que se debe tocar con los dedos *with fingers*. En el cuarto compás del segundo sistema se tocan cuatro negras con palmas en crescendo, el compositor indica con la palabra *Wail!* que hay un cambio de agógica, con esto inicia una nueva frase. En este pasaje se especifica el sticking y requiere un trabajo minucioso.

El segundo compás del tercer sistema también tiene que ser trabajado cuidadosamente. En el cuarto sistema hay un juego de octavas con acentos y apoyaturas. El segundo y tercer compás del quinto sistema tienen que trabajarse cuidadosamente.

El primer compás del sexto sistema inicia con apoyaturas y una combinación de semicorcheas y fusas, aquí la subdivisión es muy importante ya que al final del sistema inicia la parte de mayor trabajo virtuoso.



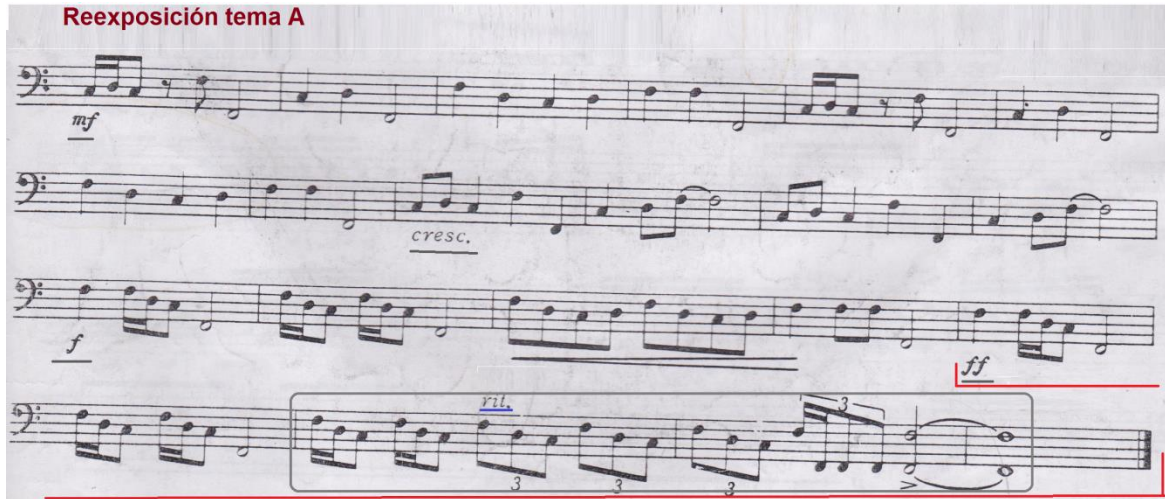
Este tema finaliza con una línea melódica tranquila, el compositor indica que se deben recoger las baquetas *pick up mallets*. Las negras del primer compás se tocan con los dedos de la mano izquierda *L.H. finger* mientras se coge la baqueta con la mano derecha. En el segundo compás se toca con la baqueta de la mano derecha *R.H. mallet* mientras se coge la baqueta izquierda. Desde el tercer compás se debe tocar normalmente con las dos baquetas.



Este movimiento finaliza con una reexposición del tema A en *mf*, a partir del segundo compás del segundo sistema la dinámica va en crescendo. El último compás del tercer

sistema tiene una dinámica ff y el segundo compás del cuarto sistema tiene un ritardando que anuncia el fin de este movimiento.

**Reexposición tema A**



- Tercer movimiento:

Compás: 4/4

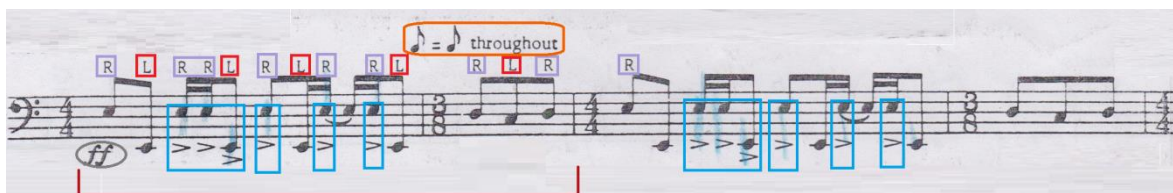
Variaciones de compás: 3/8 - 5/4 - 4/8, 12/8

Tipo de baquetas: duras

Afinación: E-C-D-E

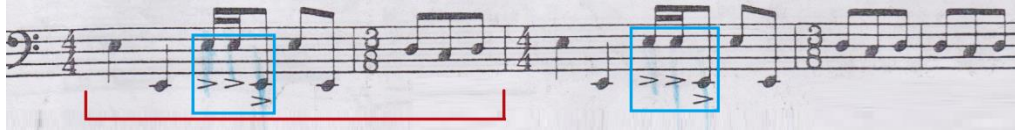
Tempo: negra =138-152

Este movimiento inicia en un matiz ff, el compositor indica la digitación que se debe usar, es importante trabajar en la articulación. La frase tiene un compás de 4/4 y un compás de 3/8, en el cambio de compás el pulso de la corchea se mantiene. Esta frase se repite dos veces.





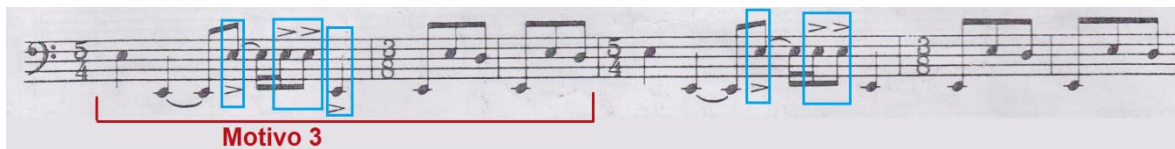
El motivo 2 también se repite dos veces y es una variación del motivo 1



El siguiente fragmento es una variación del motivo 1 y 2



En el siguiente motivo hay un cambio de compás a 5/4, el compás de 3/8 se mantiene




Con un compás de 4/8 que sirve como puente da paso a un nuevo motivo que se repite dos veces, la dinámica es la misma pero varía la articulación en las corcheas del compás 3/8. En el último compás el compositor indica el sticking (alternado empezando con Derecha), este motivo termina en decrescendo.

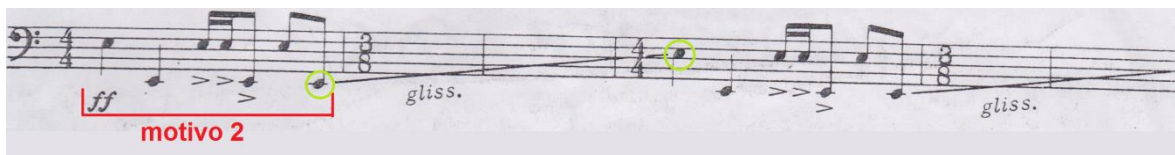


El siguiente tema consta de 3 motivos, cada uno se repite. En cada motivo hay un juego melódico que se logra con las articulaciones, matices y cambios de compás. El primer motivo se mantiene en 4/4, la digitación de los acentos para la mano derecha está encerrada con un cuadrado morado mientras que para la mano izquierda está encerrado en un cuadrado rojo, solo en este motivo se utiliza la mano izquierda. El

segundo motivo combina los compases 3/8 y 4/4, en el tercer motivo se mantiene en 3/8. En el último sistema en 4/8 aparece un puente que nos lleva al siguiente tema.



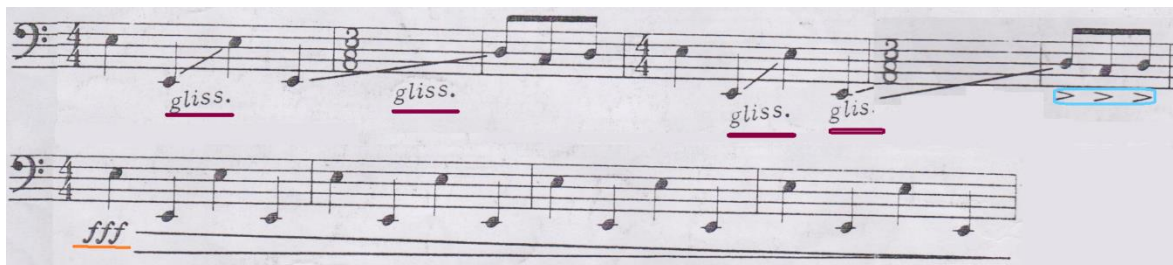
El siguiente tema es una variación del motivo 2 del tema I, varía en el compás de 3/8 que tiene un glissando ascendente desde E hasta E.



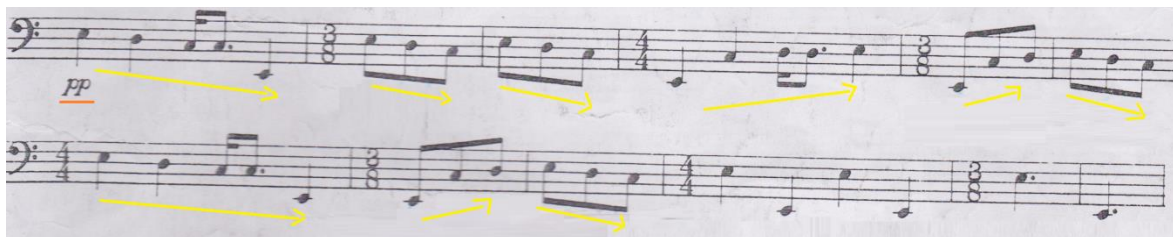
Continúa con una variación del motivo 1, el segundo compás cambia a 4/8 y las notas van ascendente mezclando la escala de mi mayor y mi menor. El compositor indica el timpani en el que se tocarán las notas.



Aparece un nuevo motivo basado en motivos anteriores y con la misma estructura de compases 4/4 - 3/8. En el compás de 4/4 se tocan notas en octava, del segundo al tercer tiempo hay un glissando desde la nota más grave. Para pasar al compás de 3/8 también hay un glissando. Este motivo se repite dos veces, la segunda vez en el último compás de 3/8 las notas tienen acentos que nos llevan al *fff* en octavas, finaliza con un decrescendo.



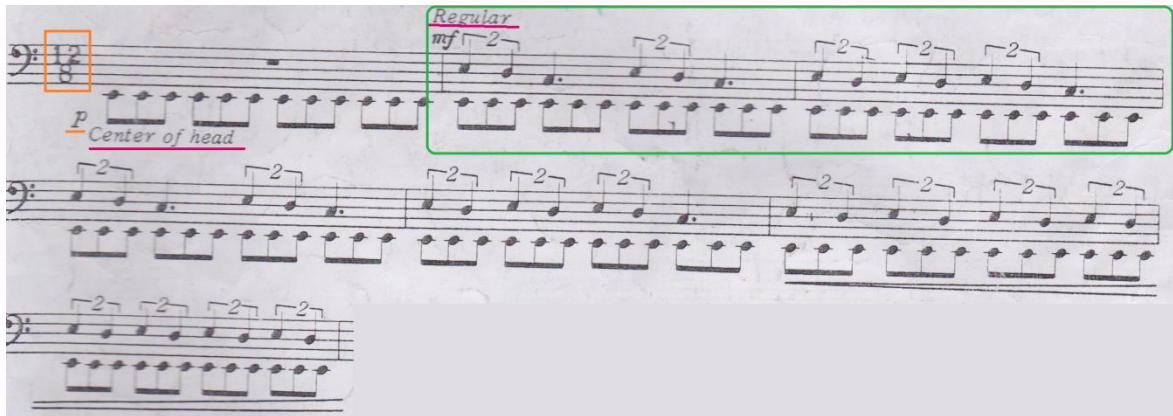
El siguiente motivo, basado también en motivos anteriores, tiene una nueva rítmica. Se repite variando el movimiento (ascendente o descendente). Finaliza con notas en octava que nos llevan a un nuevo tema.



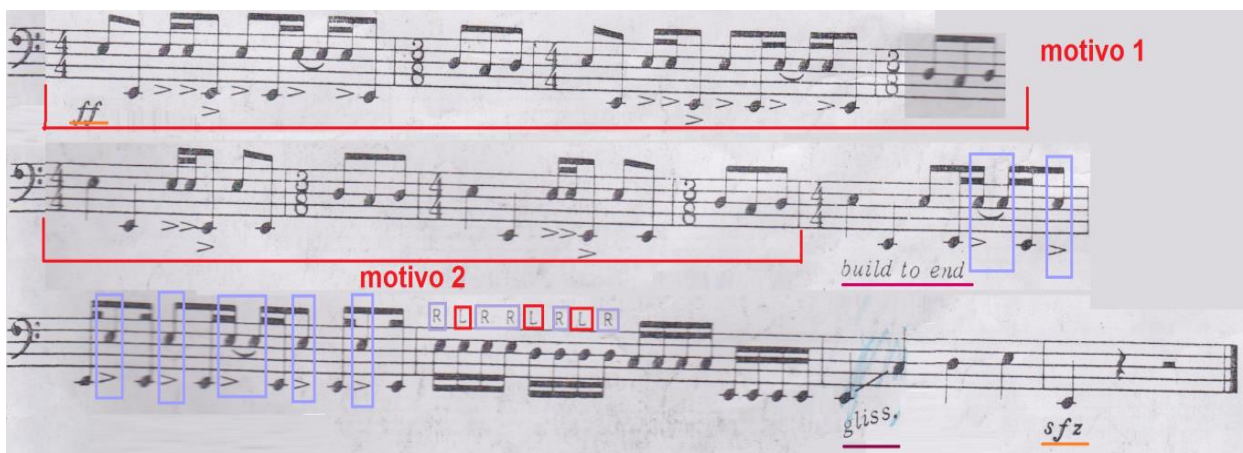
El siguiente tema empieza piano en un compás de 12/8. La mano izquierda lleva un ritmo en corcheas en E, el compositor indica que éstas deben ser tocadas en el centro



del parche. La mano derecha lleva una línea melódica basada en dosillos y negras con punto en E, D, C. Este motivo se repite dos veces y concluye con dosillos en crescendo por dos compases



El tema final inicia con la reexposición del motivo 1 y 2. El motivo final tiene una nota “build to end” quiere decir “construir hacia el final”, este motivo tiene acentos que toca la mano derecha, el siguiente compás tiene una rítmica de 4 semicorcheas en cada timpani (E-D-C-E) aquí el compositor indica el sticking. El siguiente compás tiene un glissando que empieza en E, este timbal debe regresar a esta nota para el final. La obra finaliza con un sfz.





### 3.4 Percepción personal de la obra a partir de la interpretación musical:

En esta obra el compositor utiliza varios recursos que dan una peculiar riqueza tímbrica a la obra. Cada movimiento transmite una emoción fuerte que debe ser trabajada conjuntamente con la parte técnica. Ventajosamente al ser un instrumento de altura determinada es mucho más fácil cantar la melodía y entender el carácter de los movimientos.

Para esta obra fue muy importante el trabajo kinestésico. Por ejemplo en el primer movimiento el carácter es fundamental por lo que me ayudó crear una historia que me ayude a transmitir el misterio que se requiere.

En el segundo movimiento al igual que en la obra de tambor, puse énfasis en el carácter “like jazz” por lo que escuchar y tocar sobre música de éste género sirve para desarrollar el groove.

En los pasajes rápidos la digitación ayuda mucho para la memoria muscular. Para la segunda parte fue importante buscar un buen sonido al digitar con las manos.

En el tercer movimiento fue importante trabajar lentamente la articulación y las sensaciones que producen las distintas diámicas, al tocar rápido las articulaciones se deben apreciar con claridad. La parte que requirió un fuerte trabajo fueron los glissados ya que personalmente era la primera vez que usaba este recurso como una melodía principal.

### 3.5 Recomendaciones personales

- Fue de gran utilidad realizar un estudio de los rolls tanto con medida específica como rolls de múltiple medida
- Es importante enfatizar en la subdivisión y en el tempo ya que el compositor me recomendó precisión al cambiar de timbal mientras se realizan los rolls. El tempo no puede variar y hacerse más lento por el cambio.



- Para el fraseo ayuda cantar la obra. Yo tocaba en el piano y pasaba la partitura en finale usando diferentes instrumentos.
- Hacer escalas e intervalos en un solo timbal hasta tener un mejor control del pedal.
- Probar distintos tipos de golpes y movimientos para ahorrar energía



#### 4. PRELUDIO NO. 2 PARA MARIMBA, DE NEY ROSAURO

##### 4.1 Acerca del compositor:

Ney Rosauro, octubre 1952, es un percusionista, educador y compositor conocido por sus conciertos solistas para percusión y orquesta. Estudió en Brasil y en Alemania con el maestro Siegfried Fink. Obtuvo su doctorado en composición en la Universidad de Miami. Ha escrito más de 50 obras para percusión y ha publicado varios libros educativos. Su trabajo es conocido en todo el mundo, sus composiciones incluyen solos para marimba, vibráfono y percusión múltiple. La característica de sus composiciones es el uso de melodías tradicionales brasileñas. Su obra más popular es el concierto para Marimba y Orquesta de Cuerdas No. 1 que fue interpretado por primera vez por la artista Evelyn Glennie.<sup>19</sup>

##### 4.2 Acerca de la obra:

El Preludio No. 2 fue escrito en 1986 como un homenaje al compositor brasileño Heitor Villa-Lobos. El primer tema es un homenaje a este gran maestro, el segundo y tercer tema se basan en secuencias melódicas que son característicos de la serie Bachianas Brasileiras de Villa-Lobos, así como en los pasajes de acordes disminuidos que son comunes en sus obras para guitarra.<sup>20</sup>

##### 4.3 Análisis:

Tonalidad: La Mayor

Compás: 6/8 – 4/4

Forma: A – B – C – A

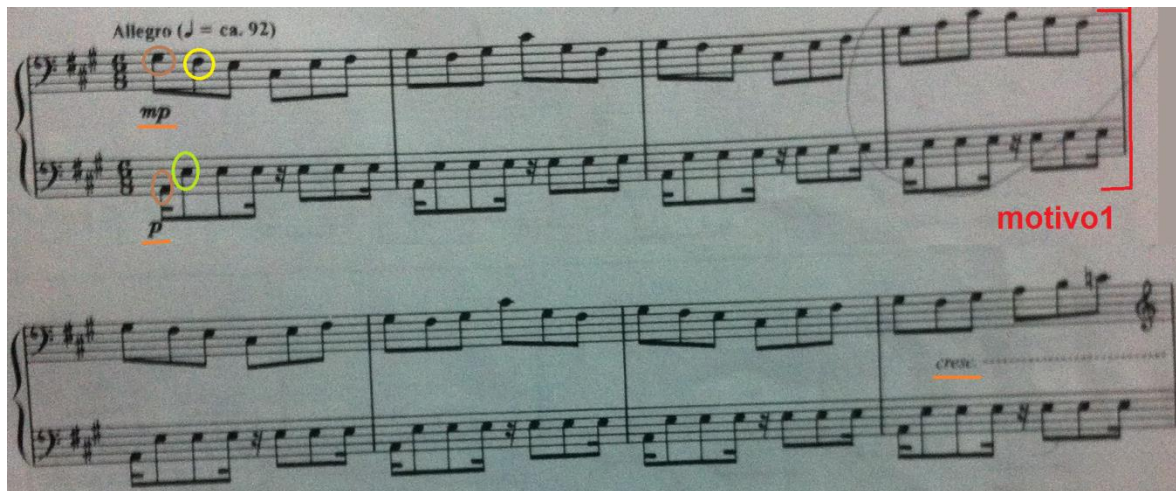
Tempo: Allegro, negra = 92

---

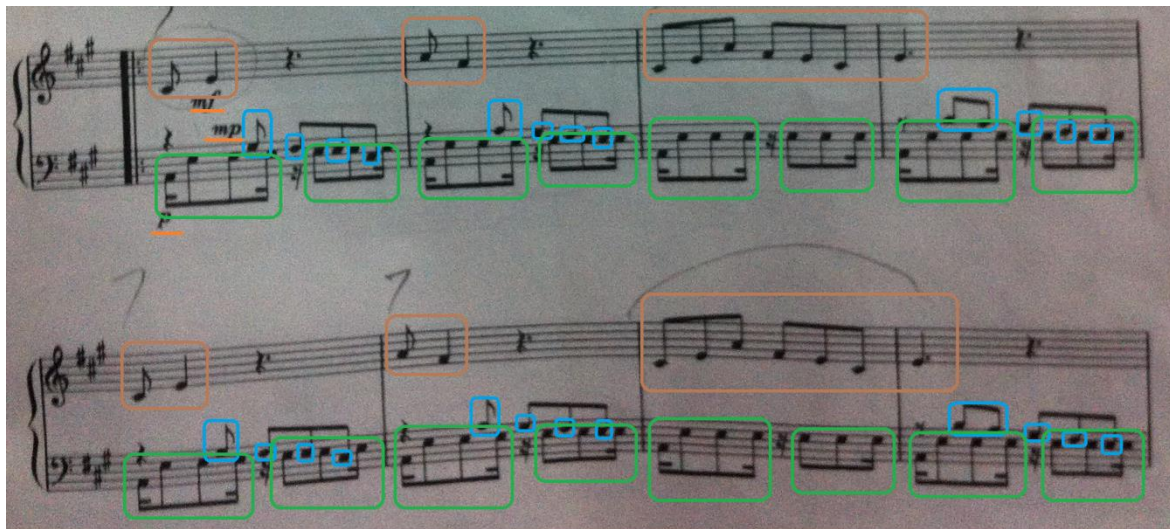
<sup>19</sup> Rosauro, N. Biografía y obra. Consultado en Agosto de 2014 de la World Wide Web: [www.neyrosauro.com](http://www.neyrosauro.com)

<sup>20</sup> Rosauro, N. Biografía y obra. Consultado en Diciembre de 2014 de la World Wide Web: [www.neyrosauro.com/composition.asp?wid=1](http://www.neyrosauro.com/composition.asp?wid=1)

El tema inicia con un motivo en corcheas en la mano derecha. El acompañamiento del bajo se mantiene con un ostinato durante toda la parte A. El matiz de la mano derecha es *mp* y del bajo es *p* hasta el último compás que va crescendo.



La parte principal de este tema empieza en el noveno compás. Esta parte tiene tres líneas melódicas. La que está señalada de color naranja es la melodía que inicia en matiz *mf*. La que tiene color celeste es la contra voz que tiene un matiz *mp*, y la tercera que está señalada con verde es la línea del bajo que se repetirá a lo largo del tema



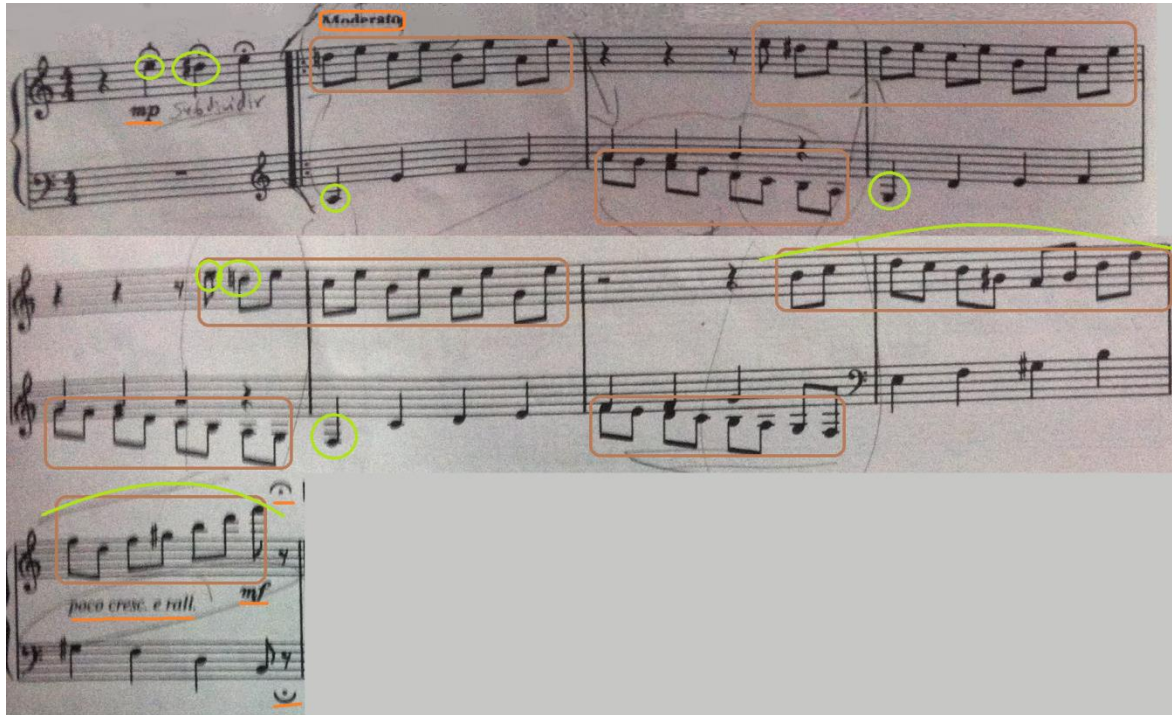


La melodía cambia en los siguientes compases para luego regresar al tema inicial. En el tercer y cuarto compás hay un cambio de notas en el bajo, a partir del quinto compás el bajo vuelve a las notas de antes. La idea melodía, contra voz y bajo se mantiene, he señalado de color café unas ligaduras para indicar el fraseo de esta sección. En el noveno compás está la primera casilla y regresa al tema anterior. En el quinto compás de la segunda casilla hay una repetición que mantiene el ostinato melódico y va en decreciendo, el tema A finaliza con un roll que va disminuyendo.



The image shows a handwritten musical score with four systems of staves. The first system consists of two staves (treble and bass clef). The second system also consists of two staves. The third system consists of two staves with first and second endings marked with circled numbers 1 and 2. The fourth system consists of two staves. Annotations in various colors highlight specific musical features: yellow boxes around notes, green boxes around bass line notes, red boxes around melodic changes, and blue boxes around a final roll. Text labels in Spanish are placed below the staves: "cambio melódico" (melodic change), "cambio notas del bajo" (change bass notes), "bajo vuelve a notas iniciales" (bass returns to initial notes), "tema inicial" (initial theme), "cresc." (crescendo), "rall." (rallentando), and "roll".

En el tema B, la tonalidad cambia a la menor y el compás cambia a 4/4. La melodía inicia en *mp* con calderones y pasa a un tempo moderato, comparte la línea melódica en corcheas con el bajo. El acompañamiento va en negras ascendentes. El séptimo sistema la melodía se mueve de forma circular y nos lleva al climax de la obra.

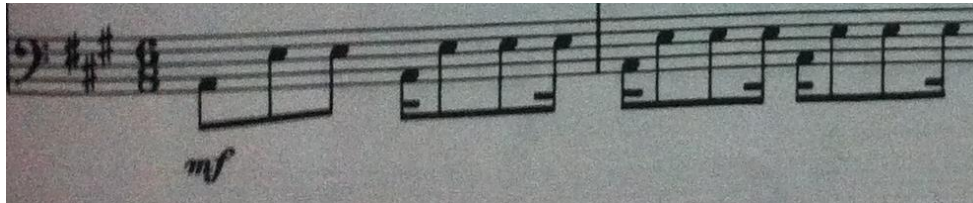


En esta parte inicia la cadenza *in tempo*. El carácter de esta parte es de furia, los arpeggios que se usan son: G#-B-D-F, D#-F-A-C, E-G-Bb-Db, D-B-G#, F-D-B-G# y finaliza con E acentuado y en octavas para repetir el tema.

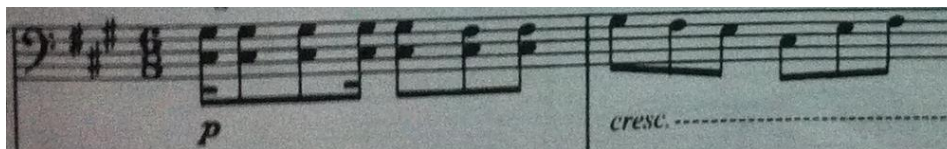
En la segunda casilla los arpeggios utilizados son: F-G#-B-D, E-G-A#C#, D#-F#-A-C y finaliza en E como en la primera casilla seguido de un roll en decrescendo.

El tema C tiene un carácter muy melancólico. Técnicamente se da un juego de notas cromáticas en el que la mano derecha sube y la mano izquierda baja concluyendo cada fragmento con un roll. En la segunda parte de este tema las manos van en sentido contrario: la mano derecha baja y la mano izquierda sube. Este tema finaliza con dos blancas en roll, para tocar la segunda blanca hay una señal de pausa que nos prepara para el sfz final de este tema.

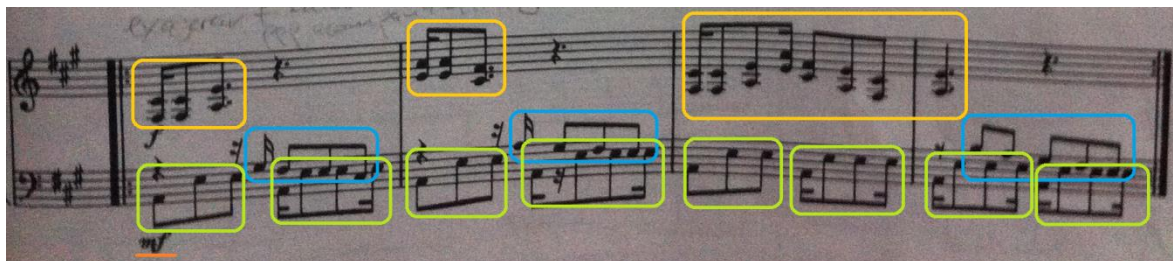
La obra finaliza con un tema A', el ostinato del bajo varía en su figuración:



Mientras que la línea melódica en la parte superior aumenta una segunda voz que acompaña a la primera:



La melodía varía en la segunda voz pero el concepto de voz, contra voz y bajo se mantienen



La obra finaliza con el tema inicial y culmina con un roll en redonda.



#### 4.4 Percepción personal de la obra a partir de la interpretación musical:

Ney Rosauero usa sus obras como método pedagógico en el que desarrolla la técnica y musicalidad. En una clase maestra nos contaba que el estudio de teclados en un inicio le era complicado y por ese motivo empezó a hacer esta metodología.

Los 3 preludios son obras que nos preparan técnica e interpretativamente para su Concierto No.1 de Marimba, de hecho al escuchar el concierto y comparar con los preludios hay secciones que son casi idénticas.

Elegí tocar y analizar este preludio porque al escucharlo por primera vez me cautivó y al estudiarla me ayudó a desarrollar muchos aspectos técnicos e interpretativos.

#### 4.5 Recomendaciones personales:

- Escuchar muchas versiones de la obra sobre todo la versión del propio compositor para poder acercarse más hacia lo que él pide.
- Trabajar independencia usando los motivos que se presentan durante la obra.
- Hacer ejercicios que vayan de acuerdo a las dificultades que se nos presentan durante la obra, esto sirve para desarrollar nuestro propio método de estudio.
- Realizar un análisis antes de memorizar.
- Realizar un estudio de manos separadas y buscar la digitación que más nos convenga.
- Trabajar en el fraseo (melodía, acompañamiento, tipos de golpes), articulaciones, dinámicas, subdivisión.
- En la parte de las escalas me sirvió trabajar el carácter para lo cual realicé variaciones rítmicas para memorizar los movimientos usando por ejemplo tresillos, corchea con punto y semicorchea, semicorchea y corchea con punto; variando la velocidad.



- En la parte del meno mosso practiqué independencia realizando ejercicios con la misma digitación de la obra en todas las escalas, así mientras la mano derecha sube la mano izquierda baja y viceversa.



## CONCLUSIONES

Esta investigación será de gran aporte para futuras generaciones de percusionistas y músicos en general ya que les brindará una importante información sobre la ejecución, técnicas y posibilidades sonoras.

En la Orquesta Sinfónica existe un estándar de instrumentos de percusión, sin embargo con más frecuencia se experimenta con nuevos instrumentos por la riqueza tímbrica que estos brindan. La técnica es el elemento base para una buena ejecución y sin duda para una buena calidad sonora, así al tocar solamente un golpe en el triángulo se consigue un sonido de eficaz.

Vivimos en una época en la que todo evoluciona rápidamente y gracias a la tecnología podemos tener información a la mano. Sin embargo la gran cantidad de información nos puede saturar y desviar del proceso de aprendizaje por lo que este trabajo tiene como fin ser una herramienta guía para una mejor proyección en el estudio de la percusión sinfónica.



## RECOMENDACIONES

Este trabajo está dirigido a músicos en general y principalmente a percusionistas. Partiendo de la historia, organología y análisis llegamos a la ejecución del repertorio que será el resultado de conocer todos los puntos tratados en este trabajo. Sin embargo es importante enfatizar también en el trabajo que uno realiza como intérprete. Como varios maestros mencionan “buenos ensayos hacen buenos conciertos”.

Es indispensable la preparación enfocando minuciosamente los detalles, generalmente tenemos una visión macro de la obra pero olvidamos la visión micro que sirve para una buena ejecución final.

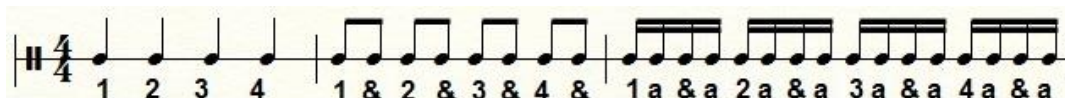
Los siguientes puntos serán muy útiles para trabajar esta visión y están basados en un método de estudio llamado “Puntos de Memorización para Percusión”:

1) Técnica de la moneda: Su nombre se debe al pensamiento de ver las dos caras de la moneda. Consiste en analizar varios puntos como el tipo de nota que se va a tocar, cuántas notas se van a tocar, cuál es la siguiente nota, qué tipo de grupo es (binario, ternario) y el sticking.

2) Fraseo: cada nota de percusión está abierta a interpretación, la música determinará el sonido que se requiere.

3) Refuerzo del ritmo:

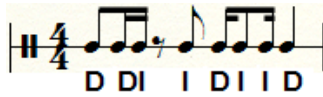
- Decir la cuenta en voz alta mientras se toca ya sea contando los tiempos o subdividiendo



- marcar con el pie los tiempos fuertes, débiles o a contratiempo

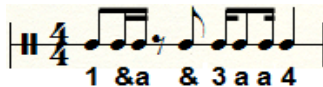
- decir en voz alta el sticking mientras se toca





- tocar en el aire

- tocar el ritmo diciendo la subdivisión y marcando con el pie



- técnica de mano 1 = tabla palma: consiste en subdividir con palmadas ya sea en corcheas o semicorcheas mientras se toca con la mano el ritmo escrito en una superficie como una mesa.

- técnica de mano 2 = subdivisión en el aire: consiste en subdividir haciendo los movimientos de corcheas o semicorcheas en el aire mientras se toca lo escrito en el instrumento o en una superficie con las baquetas.

4) Figuras: Los tresillos, quintillos, septillos, etc., deben tener estabilidad rítmica; como son grupos impares cambian de mano al repetirse. Ayuda poner palabras (por ejemplo chocolatito para un quintillo)

5) Subdivisión: Utilizar el metrónomo, cambiar de color al metrónomo ya sea poniendo el click a contratiempo, subdividiendo en diversas figuras, poniendo el click en el “a” de un grupo de 4 semicorcheas, etc.

6) Proceso de lectura: aplaudir el ritmo, aplaudir y cantar el ritmo y las notas, tocar y cantar en tiempo lento.

7) Cinco puntos del redoblante que se deben trabajar: golpe, acentos, roll múltiple, notas fantasma, dobles.

8) Proceso de sticking: probar los sistemas señalados como el alternado, Straight o rudimental. Tocar en el aire la mano derecha mientras la izquierda golpea el



instrumento y viceversa. Buscar diferentes timbres para cada mano esto ayuda a concientizar lo que toca cada mano.

9) Coordinación: trabajar lentamente y hacer ejercicios rítmicos o movimientos de acuerdo al pasaje.

10) Para memorizar un solo de redoblante: Contar mientras se lee, decir los rudimentos, decir el sticking, tocar en el aire. Puede ayudar el crear una letra o cantar una melodía con dinámicas o cantar intervalos como si se tocara el timpani.

11) Tomar en cuenta las tres formas de aprender: Kinestésico, auditivo y visual.

Del mismo modo es muy importante saber distribuir el tiempo de estudio de forma productiva.

Existen diversos métodos de estudio que pueden ser de ayuda para un eficaz montaje de las obras. Las siguientes recomendaciones de Eugene Corporon son parte de un método que se aplica en algunos institutos:

1) Concepción de la obra: consiste leer y escuchar en nuestra mente lo que vemos en la partitura usando nuestro oído interno así nuestra mente se convierte en nuestro instrumento. Después de esto hacer una lectura de corrido sin importar los errores ya que esto será una guía para saber lo que vamos a trabajar. Si vamos a usar grabaciones como guía es importante escuchar la versión del compositor, de no ser posible entonces tenemos que oír varias grabaciones y tomar elementos que se acerquen a lo que queremos, sin embargo la interpretación es algo muy personal que debe venir de uno por solamente debe ser una guía. Es importante realizar un calendario riguroso de estudio en el que agendaremos un tiempo para la concepción, preparación, implementación y presentación.

2) Preparación: En esta etapa debemos estudiar y analizar la obra. El objetivo es desarrollar una memoria uniforme de la pieza. Debemos resolver los problemas y lograr un crecimiento musical. A diferencia de la fase de concepción en esta fase es cuando



más nos detenemos para trabajar intensamente en los detalles de la música tomando nota de la composición, elementos, estructura, forma e interpretación. Se desensambla la música para examinar detalladamente y luego volverla a unir logrando una comprensión total de la obra. Es importante recordar que una buena preparación generará un buen ensayo.

3) Implementación: En este punto es el momento de convertir las ideas en sonidos. Mientras que los puntos anteriores requerían de una actividad mental, este y el siguiente punto requieren una acción física y una inteligencia sensible. Se trata del tiempo de ensayo en el cual debemos pasar de concebir una obra de arte a crear una obra de arte. Los objetivos de los ensayos son hacerlo mejor cada vez que se trabaje en la obra, recrear la intención del compositor siendo únicos en nuestra creatividad y expresividad y trascender la parte técnica para poder conectarnos con la inspiración del compositor. El ensayo nos brinda la oportunidad de aprender a orientar nuestra atención, creando una conciencia que permita enfocarnos más y más en los detalles sutiles de la música. El trabajar de manera concentrada, enfocada y relajada nos ayuda a escuchar y tocar profundamente y con inteligencia.

4) Presentación: Es la cumbre de todo el trabajo realizado anteriormente. Edward Cone dice: “Una buena actuación es la que absorbe al oyente profundamente en el flujo de la música, a pesar de que pueda conocer a la perfección todo lo que queda por delante, todavía puede disfrutar de cada momento como si fuera la primera vez”.

Para un mejor manejo y lectura de teclados, las siguientes recomendaciones serán de mucha ayuda:

- 1) Tocar cada nota haciendo un roll y al mismo tiempo cantar el nombre de la nota. No es necesario que tenga una rítmica o un tempo determinado
- 2) Aplaudir el ritmo
- 3) Cantar el nombre de la nota mientras se aplaude el ritmo



- 4) Tocar la obra lentamente usando un metrónomo mientras se catan los nombres de las notas
- 5) Aumentar el tempo gradualmente hasta conseguir la velocidad requerida
- 6) Al tocar escalas ver las notas guía sobre todo si es a gran velocidad
- 7) Hacer ejercicios de lectura sin mirar al teclado
- 8) Es muy importante el calentamiento, este debe incluir los golpes básicos: Doble vertical, simple independiente, simple alternado, rolls y acordes.


La recomendación final es no olvidar el calentamiento antes de tocar. Es muy importante realizar ejercicios físicos, espirituales y de respiración. Es fundamental investigar sobre ejercicios que nos puedan servir para evitar lesiones.

Todos estos puntos han sido parte de un proceso de aprendizaje personal que me ayudan día a día en mi preparación. Sin duda la ayuda de un guía es primordial.




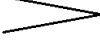
## GLOSARIO DE TÉRMINOS

Acento: sonido que se destaca de los demás por tener mayor fuerza, se representa con el signo >

Agógica: son los cambios en los aspectos expresivos de la frase musical mediante la modificación rítmica, éstos pueden ser indicados con indicaciones metronómicas como negra=60; términos en italiano como adagio, presto; símbolos como el calderón  o indicaciones como rallentando, acelerando, entre otros.

Banda sinfónica: es un conjunto musical que se compone de músicos que interpretan instrumentos de vientos (madera y metal) y percusión. En algunos casos puede haber instrumentos de cuerda como el violoncello o el contrabajo.

Buzz o buzzed: es un tipo de roll presionado, estos golpes son múltiples y sin medida

Dinámica: son los cambios en la intensidad del sonido. Se puede indicar con los términos en italiano piano, mezzo piano, mezzo forte, forte, sfz; o con símbolos como crescendo  odecrescendo  entre otros.

Dobles: son un tipo de roll en el que con un solo movimiento suenan dos golpes, para lograr este efecto la muñeca cae y al golpear el parche los dedos recogen la baqueta.

Flams: son apoyaturas y forman parte de los rudimentos, éstos tienen algunas variaciones como flam tap, flamacue, flam drag, entre otros.

Fraseo: es la separación de las líneas melódicas que conforman una obra, en la interpretación se destaca el principio y el final de cada frase tomando en cuenta todos los recursos de agógica, dinámicas, etc., que dan sentido a la pieza musical.

Glissando: es un adorno musical que consiste en un efecto sonoro en el que se pasa de un sonido a otro rápidamente, puede ser de un sonido grave a un sonido agudo o viceversa.



Grados de la escala: son las posiciones que cada nota ocupa dentro de una escala musical, se designan mediante números romanos y cada uno tiene un nombre. El primero se llama tónica, el segundo supertónica, el tercero mediante el cuarto subdominante, el quinto dominante, el sexto superdominante y el séptimo sensible. Los grados principales son el I-IV-V es decir la Tónica, Subdominante y Dominante.

Grip: es el modo de agarre de las baquetas que permiten el control adecuado de las mismas.

Intervalo: es la diferencia de altura entre dos notas musicales.

Marching band: es una banda de marcha conformada por instrumentos de viento metal, madera y percusión. Por lo general participan en desfiles marchando con un estilo militar.

Notación: es un sistema de escritura que se utiliza para representar gráficamente una pieza musical.

Notas fantasmas: en inglés ghost notes son notas que deben ser tocadas con una dinámica menor a las de la línea melódica, aportando significativamente al groove de la obra.

Organología: es el estudio de los instrumentos musicales tanto en su historia, función, diseño, tesitura y forma de ejecución.

Orquesta sinfónica: es un conjunto musical que se compone de músicos que interpretan instrumentos de cuerda, vientos (madera y metal) y percusión, siguiendo las indicaciones de un director.

Punto fulcrum: es el punto de equilibrio de una baqueta, se mide dividiendo la baqueta en tres partes iguales, el punto fulcrum estaría en la tercera parte.

Redobles: consiste en la duplicación de golpes, estos pueden ser dobles utilizados en el tambor principalmente o simples utilizados en los timbales sinfónicos.



**Registro:** es la altura que produce un instrumento musical como resultado de su diseño y fabricación.

**Resonancia:** es el reforzamiento de los sonidos como resultado de las frecuencias que lo acompañan.

**Rimshot:** es un sonido que se produce por el golpe del parche del tambor y el aro al mismo tiempo

**Roll:** es una técnica que se emplea para producir un sonido constante en un instrumento de percusión.

**Rudimentos:** son patrones básicos usados para el estudio y perfeccionamiento de la técnica. En la actualidad existen más de 40 rudimentos.

**Sistema:** es una metodología compuesta por un conjunto de reglas y elementos interrelacionados entre sí.

**Sticking:** es la digitación que se utiliza para definir patrones rítmicos y solucionar pasajes complicados en una obra.

**Stroke:** significa golpe en español, hay diversos tipos de golpes que se utilizan para dar diferentes sonidos y efectos.

**Sustain:** significa sostener, en algunos instrumentos de percusión como el vibráfono existen pedales que sirven para que las notas tengan una mayor duración.

**Tesitura:** es la extensión de los sonidos de frecuencia determinada que tiene un instrumento musical.

**Transpositor:** se refiere a un instrumento en el que la altura de la nota que suena no corresponde a la nota escrita.

**Tutti:** parte de una composición musical en la que intervienen todos los instrumentos de una agrupación.



### ANEXOS

- Partituras del repertorio analizado

2

## THREE DANCES

for Solo Snare Drum

WARREN BENSON

### I. Cretan Dance

Spirited  $\text{♩} = 132$  ( $\text{♩} = 264$ )

SNARES OFF:  
\* Right stick on left  
Near edge of Drum  
Center of Drum

Hold sticks loosely to ring

*mp* *ff* *molto* *mf* *dim.* *p* *f* *ff* *p* *f* *ff* *mp* *p* *f* *mp*

*L* *RRL* *RL* *RL* *RL* *simile* *(RR)* *(LL)*

*(LL)* *(RR)* *(RR)* *simile* *RLRL simile*

*LL RL* *LR* *LRRL* *RLRL*

*L RLRL simile*

*p subito* *f* *mp*

\* Hold left stick at chest height, over Drum, and strike with right stick.

Copyright ©1962 by Chappell & Co., Inc.  
International Copyright Secured ALL RIGHTS RESERVED Printed in U. S. A.





Musical score for snare drum, consisting of four staves. The first staff begins with a *mf* dynamic and a *poco a poco cresc.* instruction. The second staff continues the rhythmic pattern. The third staff features triplets and ends with *mf dim. al fine*. The fourth staff includes a section marked *non rit.* and ends with *pppp*.

### II. Fox Trot

Loosely. Two beat  $\text{♩} = 60$  RH

**SNARES ON:**  
R.H. stick tip on rim  
L.H. brush on head

Musical score for Fox Trot, consisting of three staves. The first staff includes the tempo and snare instructions, starting with *mf* and a *mf Tap* marking. The second staff is labeled *LH* and the third staff is labeled *RH*.

4

RH

Coin

LH

B.D.

Shoulder tip

Shoulder on rim

Rub ↔ on rim

Center edge

f Normal

Full around Dr.

f on head near rim

RH

LH

Near center

B.D.

Rim-tip

Head edge

Near center

ff

ff

ff



III. Fandango

SNARES ON  
R. stick on L. in air  
Normal  
\* Stick tap

with abandon  $\text{♩} = 66-72$

Hold sticks loosely to ring

\* Stick tap: Place left stick on head as in closed roll hand position. Allow stick to rebound freely as right stick tip hits left stick on shoulder (about 3-5 inches from tip.) Adjust to achieve 2 to 1 ratio.



fp — f

Grad. tighten grip to dead tone

Ringing

R. D.

p — f — p

p mp

mf

f — ff

p subito cresc. — — — — — ff sfz

Dead tone to Ring. Hands close, moving to tips. (Loosen grip)

p subito cresc. — — — — — ff sfz

*2/4* San Miguel de Allende, Gto., Mexico

HL00347799

chappell/intersong  
music group-usa

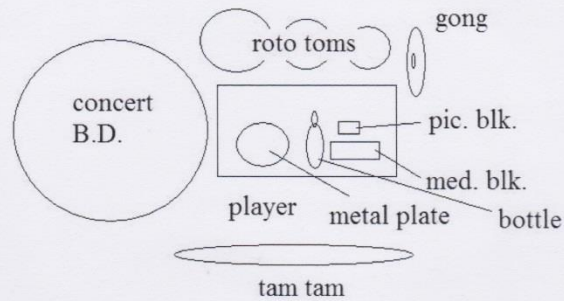


EXCLUSIVELY DISTRIBUTED BY

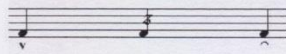
# EVIL ERNIE

Set up and notes:

-the performer will need hard plastic mallets, rattan, and a soft concert bass drum beater.

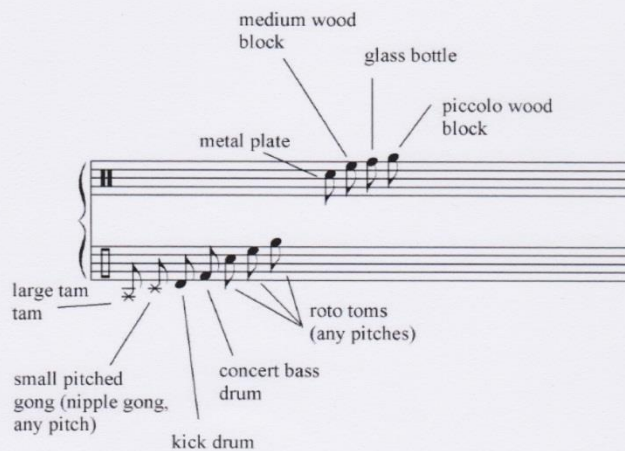


buzz stroke



slap stroke (concert bass drum only). Strike the head with mallet head, mallet shaft, and fist.

strike with concert bass drum beater (tam tam and concert bass drum only).





# EVIL ERNIE

Casey Cangelosi '09

$\text{♩} = 80$

The first system of music is in common time (C) and begins with a forte (*f*) dynamic. The right hand features a series of eighth-note triplets, with some measures containing a '2' above the staff, possibly indicating a fingering or a specific articulation. The left hand plays a simple eighth-note accompaniment, with some notes marked with an asterisk (\*).

The second system starts at measure 8. The right hand has a melodic line with eighth-note patterns and some grace notes. The left hand continues with a steady eighth-note accompaniment. The dynamic is marked mezzo-piano (*mp*).

The third system starts at measure 11. The right hand has a dense texture of sixteenth-note patterns. The left hand has a more rhythmic accompaniment. The dynamic starts forte (*f*) and then moves to mezzo-piano (*mp*).

The fourth system starts at measure 14. It features a complex texture with sixteenth-note patterns in the right hand and a more active left hand. A triplet of eighth notes is marked with a '3' above the staff. The system concludes with a final cadence.

©www.CaseyCangelosi.com 2009



Evil Ernie

2  
17

*mf*

20

*sf*

22

*p*

25



Evil Ernie 3

28 *f*

31 *sf*

33 1. *pp*

34

35 *cresc.*

The image shows a page of musical notation for a piece titled "Evil Ernie". The score is written for piano and consists of five systems of music. The first system starts at measure 28 and ends at measure 30, featuring a forte (*f*) dynamic. The second system starts at measure 31 and ends at measure 32, marked with a sforzando (*sf*) dynamic. The third system starts at measure 33 and ends at measure 34, marked with a pianissimo (*pp*) dynamic and includes a first ending bracket. The fourth system starts at measure 34 and ends at measure 35. The fifth system starts at measure 35 and ends at measure 36, marked with a crescendo (*cresc.*) dynamic. The score includes various musical notations such as treble and bass clefs, time signatures, notes, rests, and dynamic markings.





4 Evil Ernie

36 *ff*

38 2. *p*

42 *mf*

46 (play with rattan on repeat)

49 3

©www.CaseyCangelosi.com 2009

The image shows a page of musical notation for a piece titled "Evil Ernie". The score is written for guitar and piano. It begins with a treble clef and a 4/4 time signature. The first system (measures 36-37) features a guitar part with a forte (*ff*) dynamic and a piano accompaniment. The second system (measures 38-41) includes a first ending bracket and a piano (*p*) dynamic. The third system (measures 42-45) contains a triplet in the guitar part and a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The fourth system (measures 46-48) has a triplet in the guitar part and a note to "play with rattan on repeat". The fifth system (measures 49-52) continues with a triplet in the guitar part. The page is numbered "4" at the top left and "21" at the bottom right.



Evil Ernie

5

53

Musical notation for measures 53-55. Measure 53 starts with a bass drum roll. Measures 54 and 55 contain complex rhythmic patterns with various accents and dynamics.

56

Musical notation for measures 56-58. Measure 56 features a triplet of eighth notes. Measures 57 and 58 continue the rhythmic pattern with accents.

59

Musical notation for measures 59-60. Measure 59 has a long note with a double accent (>>). Measure 60 continues the rhythmic pattern.

61

Musical notation for measures 61-63. Measure 61 has a long note with a double accent (>>). Measures 62 and 63 continue the rhythmic pattern.

64

Musical notation for measures 64-66. Measure 64 features a triplet of eighth notes. Measure 65 has a first ending bracket. Measure 66 continues the rhythmic pattern.

*pp* (pp bass drum only)

67

Musical notation for measures 67-71. Measures 67-70 feature a consistent rhythmic pattern. Measure 71 has a long note with a double accent (>>). Dynamics *pp* are indicated below measures 67, 68, 69, 70, and 71.



60  
70

Evil Ernie

73

with rattan

*p*

76

78

80

82



Evil Ernie

7

85

Musical notation for measure 85, featuring a treble clef, a key signature of one flat, and a 7/8 time signature. The notation includes a triplet of eighth notes and a series of eighth notes with 'x' marks below them, indicating specific fingerings or techniques.

89

with hard plastic

*p*

Musical notation for measures 89-91, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The notation includes a piano (*p*) dynamic marking and a series of eighth notes with 'x' marks below them, indicating specific fingerings or techniques. The instruction "with hard plastic" is written above the staff.

92

(with hard plastic)

Musical notation for measures 92-93, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The notation includes a series of eighth notes with 'x' marks below them, indicating specific fingerings or techniques. The instruction "(with hard plastic)" is written above the staff.

94

Musical notation for measures 94-95, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The notation includes a triplet of eighth notes and a series of eighth notes with 'x' marks below them, indicating specific fingerings or techniques.



Evil Ernie

8

96

Musical notation for measures 8-96. The right hand features a complex rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes. The left hand has a simple bass line with some rests. A series of asterisks (\*) is written below the left hand staff, likely indicating fingering or articulation points.

99

Musical notation for measures 99-102. The right hand continues with a rhythmic pattern. The left hand has a few notes. The dynamic marking *pp* (pianissimo) is present below the left hand staff.

103

Musical notation for measures 103-106. The right hand continues with a rhythmic pattern. The left hand has a few notes. The dynamic marking *pp* (pianissimo) is present below the left hand staff.

107

Musical notation for measures 107-110. The right hand has a few notes. The left hand has a few notes. The dynamic marking *pp* (pianissimo) is present below the left hand staff. The instruction "with hard plastic" is written above the left hand staff.



Duration: about 9:30 minutes

To STEVE GADD

3

# SONATA FOR TIMPANI

JOHN BECK

*Ilegato mallets*

Mysteriously (♩ = 58)

Soft mallets

**I.** *(F) (A) (C) (T)*

*look down (weirdly) write*

**F# A C Eb**

*123 34*

*mp*

*fff*

*p*

*ff*

*p*

**B** **Moving ahead**

*On side bowl poco accelerando*

*Head Bowl*

*3*

*3 rit.*

*3*

*mf*

*ff*

*a tempo*

*pp*

*3*

*rit.*

*ff*

*pp*

*rit.*

\* Low drum must be tuned so that when heel of pedal is down (on the floor) the drum sounds E. (ca. 3:00 mins.)



4

II.

Jazz-like (♩ = 100)

General mallets

F.C.D.F

*p*

*mp*

*mf*

*f*

*cresc.*

*ff*

*ff p*

*mf*

*f*

*p*

Walking bass style

*f*

*rim shot (right stick on left stick)*

*f*

*1*

*(put mallets down)*

*Accents fuertes y débiles*

*Accents fortissimo, other notes piano.*

13776-3

*Jus pro*



Clap hands

with fingers

R L R

Wail!

R L L R R L R R L L

ff

L R R L R R L R R L R R L

3

p f p f

1 a g a n a g a

DIO

L R

p f p f p f p f

(pick up mallets)

P L.H. finger P R.H. mallet p

mf

cresc.

f ff

rit.

3 3 3

(ca. 4:00 mins.)

13776-5



### III.

Fast (♩ = 138-152)

Hard mallets

The musical score consists of ten staves of music for mallet percussion. It begins with a tempo marking 'Fast' and a metronome range of 138-152. The notation includes various rhythmic patterns such as quarter notes, eighth notes, and sixteenth notes, often with accents (>) and dynamic markings like *ff* and *p*. Specific mallet patterns are indicated above the notes, such as 'R L R R L R L R R L R L R'. There are also handwritten annotations: 'E, C, D, E' in a box on the first staff, circled notes on the eighth and ninth staves, and circled mallet diagrams at the top right. A 'p' marking spans the bottom of the final staff.



Handwritten musical score for bassoon, featuring various dynamics and performance instructions. The score is written on ten staves. The first staff begins with a forte (*ff*) dynamic and includes a glissando (*gliss.*) instruction. The second staff contains time markings: 30", 28", 25", and 23". The third staff includes a fortissimo (*fff*) dynamic and another glissando instruction. The fourth staff starts with a pianissimo (*pp*) dynamic and includes the handwritten note "DIT". The fifth staff includes the handwritten note "i o i o i p". The sixth staff is marked "Regular" and "mf". The seventh staff is marked "p" and "Center of head". The eighth staff is marked "ff Regular". The ninth staff includes the instruction "build to end". The tenth staff includes a glissando instruction and a sforzando (*sfz*) dynamic. The score concludes with the handwritten note "i o i o i" and the duration "(ca. 2:00 mins.)".

13776-5

(ca. 2:00 mins.)



(In Memoriam H. Villa Lobos)

5

# Prelúdio No. 2 La Maior (A Major)

(Pró Villa)

NEY ROSAURO

Allegro (♩ = ca. 92)

The musical score is written for piano and consists of four systems of music. The key signature is A major (three sharps: F#, C#, G#) and the time signature is 6/8. The first system shows the right hand with a melody starting on a quarter note, and the left hand with a rhythmic accompaniment of eighth notes. Dynamics include *mp* and *p*. The second system continues the accompaniment and includes a *cresc.* marking. The third system introduces a new melodic line in the right hand, marked *mf*, while the left hand continues its accompaniment. The fourth system concludes the piece with the right hand playing a final melodic phrase and the left hand providing a steady accompaniment.



First system of musical notation, featuring a grand staff with treble and bass clefs. The music is in G major (one sharp) and 4/4 time. It begins with a forte (*f*) dynamic marking. The right hand plays a melodic line with eighth notes, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes.

Second system of musical notation, continuing the piece. The right hand has a melodic line with some rests, and the left hand continues with eighth-note accompaniment.

Third system of musical notation, showing two first endings. The first ending is marked with a '1.' and the second with a '2.'. A *cresc.* (crescendo) marking is placed over the first ending. The right hand has a melodic line, and the left hand has eighth-note accompaniment.

Fourth system of musical notation, featuring a *rall.* (rallentando) marking. The right hand has a melodic line, and the left hand has eighth-note accompaniment. The system ends with a double bar line and a key signature change to G minor (two sharps).

Fifth system of musical notation, starting with a *Moderato* tempo marking and a *mp* (mezzo-piano) dynamic marking. The right hand has a melodic line, and the left hand has eighth-note accompaniment.



First system of musical notation, consisting of two staves (treble and bass clef). The music features a melodic line in the treble clef and a supporting bass line in the bass clef.

Second system of musical notation, starting with a first ending bracket labeled "1.". The treble clef staff contains a melodic line with dynamics *poco cresc. e rall.* and *mf*, and a tempo marking *(in tempo)*. The bass clef staff features a bass line with triplets marked with a "3".

Third system of musical notation, continuing the piece with complex rhythmic patterns in both staves, including triplets in the bass line.

Fourth system of musical notation, featuring a variety of dynamics and markings. The treble clef staff includes a sixteenth-note run with a "6" marking. The bass clef staff has a triplet marked with a "3". Dynamics include *cresc.*, *rall.*, *ff*, *decresc.*, *e rall.*, and *mp*.

Fifth system of musical notation, starting with a second ending bracket labeled "2.". The treble clef staff features a sixteenth-note run with a "6" marking. The bass clef staff continues with a steady bass line.



Musical notation for the first system, featuring a treble and bass clef with sixteenth-note patterns and a '6' marking.

Musical notation for the second system, including dynamic markings like *cresc.*, *rall.*, *ff*, *molto*, and *p*, and a *Meno mosso (poco rubato)* instruction.

Musical notation for the third system, showing a continuation of the piece with various rhythmic and harmonic elements.

Musical notation for the fourth system, featuring dynamic markings like *poco cresc. e rall.*, *mf*, and *p*, and a '3' marking.



Delibon & Lohr Arrangement  
Prelúdio No. 3 Do Maiór (C Major)

*poco cresc. e rall.* ..... *molto* ..... *mf* ..... *sfz*

**Allegro**

*p* ..... *cresc.* ..... *mf*



First system of musical notation, consisting of a grand staff with treble and bass clefs. The music is in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 3/4 time signature. It features a melodic line in the treble clef and a rhythmic accompaniment in the bass clef.

Second system of musical notation, continuing the piece. It maintains the same key signature and time signature, with similar melodic and accompanimental parts.

Third system of musical notation. It includes the instruction *decresc.* with a dashed line above the treble clef staff. The dynamic marking *p* (piano) is placed below the bass clef staff.

Fourth system of musical notation, concluding the page. It features the instruction *rall. e decresc. sempre* (rallentando and decrescendo sempre) above the treble clef staff. The dynamic marking *p* is also present, accompanied by a hairpin symbol.





## BIBLIOGRAFÍA

### Referencias Bibliográficas

- Adler, S. El estudio de la Orquestación. Idea Books, Barcelona, España, 2006.
- Alban C. 2006. VanderCook School of Music, Método pedagógico USA – Estudio de Percusión Quito, Ecuador.
- Andrés, R.: Diccionario de instrumentos musicales, Bibliograf, Barcelona, 1995.
- Aragu, D. Los instrumentos de Percusión: su historia y su técnica. Editorial Música Mundana, La Habana, Cuba, 1995.
- Brenet, M. Diccionario de la música, ed Iberia, 1981.
- Frisch, W. Música y las Artes. Editorial Universidad de California, Los Ángeles, 2005
- García, J. Forma y estructura en la música del Siglo XX: una aproximación analítica. Editorial Alpuerto, Madrid, España. 1995.
- Lepper, K. Método VanderCook, College of Music. 2012.
- Lussy, M. El ritmo musical: su origen, función y acentuación. Ricordi, Buenos Aires, Argentina, 1986.
- Marcel, G. Música y Fisología. Editorial Tallon. California, Los Ángeles, 2005.
- Michels, U. Atlas de la música (vols.I y II). Alianza Ed. Madrid, 1982-1992.
- Peters, M. (2005). Fundamental Method for Timpani. Alfred Publishing Co., USA.
- Peters, M. (2005). Fundamental Method for Mallets. Alfred Publishing Co., USA.



- Reizábal M. Reizábal A. Análisis Musical, claves para entender e interpretar la música. Boileau, Barcelona, España, 2004.
- Remmant, M. Historia de los instrumentos musicales, Ma non troppo, barcelona, 2002.
- Witkin, R. Adorno en la Música. Editorial Routledge. London, 1998.

### **Referencias Virtuales**

- Anónimo (2011). Las Inteligencias Múltiples de Howard Gardner. Consultado en Septiembre de 2012 de la World Wide Web: <http://lasinteligenciasmultiples4.bligoo.com.pe/inteligencia-kinestetica>
- Artaza, F. Aplicación metodológica del análisis musical: guía práctica. Consultado en Febrero de 2013 de la World Wide Web: <http://www.elargonauta.com/libros/aplicacion-metodologica-del-analisis-musical-guia-practica/978-84-609-7500-7/>
- Beck, J. Biografía y obra. Consultado en Enero de 2014 de la World Wide Web: [www.kendormusic.com /John Beck](http://www.kendormusic.com/John%20Beck)
- Benson, W. Biografía y obra. Consultado en Marzo 2012 de la World Wide Web: [www.warrenbenson.com](http://www.warrenbenson.com)
- Cangelosi, C. Biografía y obra. Consultado en Enero de 2014 de la World Wide Web: [www.caseycangelosi.com](http://www.caseycangelosi.com)
- Holguín, P. Métodos de análisis estético: el problema de la objetividad y la subjetividad en la estética musical. Consultado en Febrero de 2012 de la World Wide Web: [http://www.sacom.org.ar/2008\\_reunion7/actas/29.Holguin\\_Tobar.pdf](http://www.sacom.org.ar/2008_reunion7/actas/29.Holguin_Tobar.pdf)



- Leonard, H. Music websites for Percussion. Consultado en Diciembre de 2013 de la World Wide Web: <http://www.halleonard.com/>
- Martin, D. (2014). La percusión, su historia e instrumentos. Consultado en Julio de 2014 de la World Wide Web: <http://danielmartin-mallets.com/blog-percusion/es/la-percusion-su-historia-e-instrumentos/>
- Nagore, M. El análisis musical, entre el formalismo y la hermenéutica. Consultado en Marzo de 2012 de la World Wide Web: <http://www.eumus.edu.uy/revista/nro1/nagore.html>
- Rosauero, N. Biografía y obra. Consultado en Agosto de 2014 de la World Wide Web: [www.neyrosauero.com](http://www.neyrosauero.com)
- Weiss, S. Music websites for Percussion. Consultado en Octubre de 2013 de la World Wide Web: <http://www.steveweissmusic.com/>