

**Recursos para el abordaje de algunos desafíos interpretativos presentes en las obras
para percusión: Distractions, Dialogue, Pachisa, Legerdemain, Mab**

Daniel Gómez Díaz

Escuela de Música, Universidad Nacional de Costa Rica

Trabajo final de graduación para optar al grado de licenciatura en música con énfasis en la
ejecución y enseñanza del instrumento: percusión

Tutor: Dr. Carlomagno Araya Morera

30 de noviembre del 2025

Resumen

Este trabajo final de graduación tuvo como propósito documentar y evidenciar los recursos empleados para el abordaje de algunos desafíos interpretativos que surgieron durante el periodo de estudio de las obras para percusión: *Distractions* de Jensen L. Thomassie, *Dialogue* de Garwood Whaley, *Pachisa* de Emmanuel Séjourné, *Legerdemain* de Ivan Trevino y *Mab* de Daniel Gómez. Este conjunto de obras presentan exigencias particulares en cuanto a técnica, control sonoro, integración de extremidades, ensamblaje y unificación. Dado que la investigación se sustenta en un enfoque autoetnográfico, el desarrollo de este trabajo parte desde la experiencia como intérprete en formación, permitiendo profundizar no solo en los recursos utilizados para superar los desafíos interpretativos, sino que también en la reflexión personal que acompaña el proceso.

Palabras clave: desafíos interpretativos, obras para percusión, ritmo, subdivisión, rudimentos, integración de extremidades y música de cámara.

Tabla de contenido

Capítulo 1. Introducción	4
1.1. Objetivo general	7
1.2. Objetivos específicos	7
Capítulo 2. Marco teórico y conceptual	8
2.1. Ritmo como elemento esencial en la interpretación musical	8
2.2. Subdivisión y precisión rítmica	9
2.3. Rudimentos de percusión: su acentuación y su aplicación en el desarrollo rítmico	10
2.4. Integración de extremidades	11
2.5. Música de cámara: integración entre intérpretes	13
Capítulo 3. Metodología	15
3.1. Enfoque y tipo de investigación	15
3.2. Técnica de recolección de información	15
3.3. Limitaciones del estudio	17
Capítulo 4. Contextualización del repertorio	18
4.1. Distractions	18
4.2. Dialogue	20
4.3. Pachisa	21
4.4. Legerdemain	24
4.5. Mab	26
Capítulo 5. Desafíos interpretativos	30
5.1. Principales desafíos interpretativos, técnicos y expresivos	30
5.2. Recursos empleados para la resolución de desafíos interpretativos	37
Capítulo 6. Conclusiones	45
Referencias bibliográficas	47

Capítulo 1. Introducción.

Todo intérprete se enfrenta, en algún momento de su vida estudiantil y profesional, al desafío de ejecutar un repertorio que no solo ponga a prueba su nivel técnico, sino que también refleje su identidad musical y madurez artística.

En este trabajo se propone una exploración sobre los recursos para el abordaje de algunos desafíos interpretativos que componen el repertorio para este trabajo de graduación. Esto se logrará por medio de un análisis, no solo del avance técnico que el autor de este trabajo desarrolló durante los años de estudio, sino también los desafíos interpretativos y técnicos en relación con el repertorio, su montaje y su interpretación.

Este repertorio musical no se trata únicamente de un conjunto de composiciones para ser ejecutadas, sino que se convierte en un espacio y objeto de exploración. En este, sus personajes son la técnica, la estética, la autoconciencia y la multisensorialidad.

Las obras seleccionadas son *Distractions* para redoblante del compositor Jensen Thomassie. En esta obra se utilizan técnicas extendidas y experimentales en dos redoblantes, tales como un redoblante invertido para utilizar la bordonera con una tarjeta y otro redoblante en posición normal pero experimentando la sonoridad con un platillo encima de este. Así mismo, esta obra compuesta en un estilo rudimental está acompañada de una pista pregrabada por el autor.

Compuesta por Gardwood Whaley para dúo de timpani y redoblante, *Dialogue* es una obra de estilo contemporáneo que presenta una gran riqueza en elementos rítmico-melódicos. Para este objetivo el ejecutante del timpani únicamente utiliza tres miembros de esta familia de membranófonos. Estos deben mantener afinaciones precisas para exponer la parte melódica sin problemas.

Pachisa, para marimba y ensamble de percusión del compositor Emmanuel Séjourné, es una obra que exige recursos y herramientas para el ensamblaje de música de cámara que propicien un apropiado abordaje de la misma. A la vez, el marimbista solista utiliza la técnica híbrida de cuatro bolillos.

Escrita para set de multipercusión por el compositor Iván Trevino, *Legerdemain* es obra de estilo contemporáneo que propone una técnica experimental en donde se fusiona el vibráfono y la batería ejecutada por un solo percusionista. Ésta nos brinda una gran cantidad de texturas musicales por la naturaleza sonora de ambos instrumentos y requiere de gran dexteridad con las extremidades para dar la ilusión de que la obra está siendo ejecutada por dos personas.

Finalmente, compuesta para batería por el autor de este trabajo final de graduación, *Mab* es una obra que su técnica principal es el *linear drumming*. Esta técnica tiene grandes implicaciones de integración y coordinación de las cuatro extremidades. A la vez, la obra exige dominio de algunos lenguajes y estilos musicales que van desde *jazz-fusión* hasta rock progresivo con tintes de *djent*.

El resultado de la ejecución de este repertorio no solo representa la culminación de un proceso académico sino que también la oportunidad de reflexionar sobre las implicaciones que adquiere la práctica interpretativa dentro del contexto universitario. Por tanto, el hecho de asumir este repertorio implica no solo enfrentar desafíos interpretativos, técnicos y expresivos, sino también considerar sus alcances formativos dentro del proceso de aprendizaje y maduración de los textos en las partituras.

En consecuencia, esta investigación surge desde una necesidad doble: comprender a profundidad el repertorio como espacio de crecimiento musical e interpretativo, y reconocer su valor como herramienta para la consolidación de recursos técnicos y maduración expresiva.

Por esto, esta investigación resulta fundamental para generar y desarrollar una mirada crítica y reflexiva sobre los procesos de aprendizaje y ejecución. Dicha mirada crítica nos pone en una posición de formación integral que convierte la práctica artística en una fuente de conocimiento, análisis, enseñanza, experimentación y desarrollo.

A la vez, debemos tener presente que el abordaje del estudio de la percusión en la Universidad Nacional de Costa Rica abarca gran parte de la familia de instrumentos de percusión como lo son los membranófonos e idiófonos de una manera integral. Para el lector que no está familiarizado con estos términos, debemos mencionar que los membranófonos son los instrumentos que producen sonido con la vibración de una membrana o parche, y usualmente se ejecuta con bolillos, las manos o una combinación de ambas. A su vez, los idiófonos producen el sonido a partir de la vibración de toda la masa de su cuerpo como lo es en el caso de la tecla de una marimba, un vibráfono, el triángulo, entre otros.

Tomando en cuenta la gran variedad de instrumentos de percusión que existen en esta familia caben las preguntas: ¿Cómo abordar esa integralidad dentro de esta diversidad? ¿Qué desafíos interpretativos se obtienen a partir del estudio y ejecución del repertorio seleccionado? ¿Hasta qué punto se puede unificar técnicamente y musicalmente la práctica de todos estos instrumentos de percusión involucrados en este repertorio? ¿Qué elementos musicales pueden universalizarse desde el punto de vista técnico y musical para poder unificar el desarrollo de este repertorio independientemente de la obra o el instrumento ejecutado?

Durante el desarrollo de este trabajo final de graduación se tratará de responder estas preguntas y a la vez encontrar recursos para solucionar problemas propios y particulares del ejecutante involucrado en este trabajo.

1.1. Objetivo general.

Explorar recursos para el abordaje de algunos de los desafíos interpretativos presentes en las obras para percusión: *Distractions*, *Dialogue*, *Pachisa*, *Legerdemain*, *Mab*; mediante la examinación, la contextualización y la observación del proceso de estudio y preparación de este grupo de obras.

1.2. Objetivos específicos.

Identificar algunos desafíos interpretativos presentes en las obras seleccionadas.

Implementar diversas estrategias de estudio para la atención del aspecto de precisión rítmica en el repertorio de este trabajo.

Describir las diversas técnicas de ensamblaje musical experimentadas durante la interacción colaborativa con otros músicos.

Capítulo 2. Marco teórico y conceptual.

2.1. Ritmo como elemento esencial en la interpretación musical.

En el Diccionario de Música de Harvard se señala la gran dificultad que implica formular una definición precisa y universal aceptada del término *ritmo*. No obstante, para propósitos de ese artículo el autor intenta tomar la definición más inclusiva posible, la cual es: el ritmo abarca todo lo relacionado con la cualidad temporal (duración) del sonido musical. Así, el ritmo constituye la contraparte del movimiento, que incluye todo lo relativo a la cualidad tonal (altura) del sonido musical (Apel, 1950, pág. 639).

Como complemento a la definición anterior, cabe mencionar que el ritmo también se puede considerar puramente en términos de duración. Esto último, entendido como una secuencia simbólica de elementos que representan sonidos y silencios (Toussaint, 2020, pág. 4).

El ritmo es el único elemento indispensable en toda música (Hamilton, 2007, pág, 122). De los distintos componentes que conforman la música, el ritmo y la melodía son los que más destacan. Como se mencionó anteriormente, el ritmo está asociado con el tiempo y, también con la dirección horizontal. Por otro lado, la melodía está asociada con el tono y la dirección vertical. El ritmo puede funcionar bien sin la melodía, pero la melodía no puede existir sin el ritmo (Toussaint, 2020, pág. 1). Esto demuestra que el ritmo es la base primaria de la música. Por tanto, la carencia de este es sinónimo de desorganización en la interpretación musical.

Una interpretación musical clara es producto de un manejo consciente de estructura musical, siendo el ritmo uno de los principales personajes que determinan las secciones o partes de la estructura de una obra (Saitta; Del Frabbo y D. Saitta, 2025, pág. 20).

Por tanto, el ritmo posee una naturaleza arquitectónica. A medida que la estructura rítmica se vuelve más extensa y repetitiva, ya sea en frases, periodo u otras formas; la manifestación del motivo rítmico se percibe con mayor claridad (Cooper y Meyer, 1960, pág. 6).

2.2. Subdivisión y precisión rítmica.

La subdivisión es un concepto que se puede encontrar con distintos nombres, tales como: notas (Apel, 1950, pág. 497), representación de patrones rítmicos (Deutsch, 2013, pág. 374), pulsaciones (Hamilton, 2007, pág. 130), ritmos isócronos (Toussaint, 2020, pág. 7), entre otros. Sin embargo, todos estos autores comparten que este concepto es la representación de una división del pulso en partes iguales, generando una sucesión de valores rítmicos de idéntica duración.

La distancia entre cada nota puede variar y afectar la percepción del tempo de una obra. Cuanto menos espacio exista entre cada nota, la percepción del tiempo es más rápida (Toussaint, 2020, Pág. 8). Por tanto, para que el intérprete brinde una ejecución con precisión rítmica, debe proveer una subdivisión perfecta entre cada nota (Toussaint, 2020, pág. 9).

Toussaint describe la ausencia de precisión rítmica como pequeñas desviaciones en la subdivisión. Estas pueden ocurrir de manera intencional o no intencional, como resultado de diversos factores. Las distintas alteraciones en la subdivisión pueden generar un *groove*, pero en otras circunstancias pueden hacer que el ritmo suene mal.

2.3. Rudimentos de percusión: su acentuación y su aplicación en el desarrollo rítmico.

En el libro *Savage Rudimental Workshop*, el autor estadounidense Matt Savage (1996) expone los rudimentos como diferentes patrones de golpes que combinan la mano izquierda y la derecha en secuencias muy específicas. Este libro está basado en los 40 rudimentos internacionales fijados por la organización *Percussive Arts Society* (Figura 1).

Figura 1. *Percussive Arts Society International Drum Rudiments*.

PERCUSSIVE ARTS SOCIETY INTERNATIONAL DRUM RUDIMENTS
All rudiments should be practiced: open (slow) to close (fast) to open (slow) and/or at an even moderate march tempo.

I. ROLL RUDIMENTS
A. Single Stroke Roll Rudiments

1. Single Stroke Roll *
2. Single Stroke Four
3. Single Stroke Seven

B. Multiple Bounce Roll Rudiments

4. Multiple Bounce Roll
5. Triple Stroke Roll

C. Double Stroke Open Roll Rudiments

6. Double Stroke Open Roll *
7. Five Stroke Roll *
8. Six Stroke Roll
9. Seven Stroke Roll *

II. DIDDLE RUDIMENTS

10. Nine Stroke Roll *
11. Ten Stroke Roll *
12. Eleven Stroke Roll *
13. Thirteen Stroke Roll *
14. Fifteen Stroke Roll *
15. Seventeen Stroke Roll *
16. Single Paradiddle *
17. Double Paradiddle *
18. Triple Paradiddle
19. Single Paradiddle-diddle

III. FLAM RUDIMENTS

20. Flam *
21. Flam Accent *
22. Flam Tap *
23. Flamcue *
24. Flam Paradiddle *
25. Single Flammed Mill
26. Flam Paradiddle-diddle *
27. Patafalta
28. Swiss Army Triplet
29. Inverted Flam Tap
30. Flam Drag

IV. DRAG RUDIMENTS

31. Drag *
32. Single Drag Tap *
33. Double Drag Tap *
34. Lesson 25 *
35. Single Dragadiddle
36. Drag Paradiddle #1 *
37. Drag Paradiddle #2 *
38. Single Ratomacue *
39. Double Ratomacue *
40. Triple Ratomacue *

* These rudiments are also included in the original Standard 26 American Drum Rudiments.

PERCUSSIVE ARTS SOCIETY Copyright © 1984 by the Percussive Arts Society™ 127 E. Michigan Street, Suite 600, Indianapolis, IN 46204 International Copyright Secured All Rights Reserved

PERCUSSIVE ARTS SOCIETY For more information on becoming a Percussive Arts Society subscriber contact PAS at: 127 E. Michigan Street, Suite 600, Indianapolis, IN 46204. E-mail: percarts@pas.org. Web site: www.pas.org

Nota: Adaptado de *Percussive Arts Society International Drum Rudiments*, de Percussive Arts Society, 1984, <https://pas.org/wp-content/uploads/2024/04/pas-rudiments.pdf>, copyright.

También, el autor Savage clarifica los distintos tipos de golpes, el rango de movimiento que abarca cada uno y las distintas sonoridades que se pueden realizar en una sola superficie en relación a los rudimentos.

En relación al rango del movimiento empleado por el percusionista se puede lograr una mayor amplitud sonora. Como consecuencia de las diferentes distancias recorridas por el bolillo, esto puede generar cambios en el timbre de una nota a otra (Jackson, 2008, pág. 17), produciendo lo que conocemos como acentos.

La acentuación es un elemento sumamente importante dentro de los rudimentos y su aplicación en el desarrollo rítmico. Esto porque un mismo patrón rítmico puede adquirir significados completamente diferentes según el lugar donde se aplique el acento (Apel, 1950, pág. 640).

De esta manera, los acentos desempeñan un papel importante en la construcción y percepción del desarrollo rítmico. Los intervalos temporales que se generan entre acentos sucesivos no solo delimitan el flujo del pulso, sino que también contribuyen a establecer niveles jerárquicos dentro de la estructura rítmica (Pfordresher, 2003, pág. 434). En este sentido, los niveles jerárquicos otorgan una organización entre las notas acentuadas y las no acentuadas, incluyendo directamente con la claridad formal del ritmo.

2.4. Integración de extremidades.

Una parte del desarrollo de las habilidades motoras puede considerarse como una integración entre las extremidades superiores e inferiores para ejecutar ciertas actividades. Estas actividades que demandan control motor de extremidades se pueden encontrar en los campos del deporte y la música. En el caso específico de los percusionistas, las extremidades superiores son los componentes motores más activos en la ejecución,

practicando intensamente para alcanzar un alto nivel de control motor y coordinación de extremidades (Eriksen, Loras, Pedersen y Sigmundsson, 2018, pág. 1).

Autores como Gary Chester (1985) y Mike Johnston (2014), han creado libros que tratan sobre el desarrollo de la coordinación de extremidades en el ámbito de la percusión. Ambos autores llegan a la misma conclusión con sus respectivos libros, la cual es: encontrar la autonomía de cada extremidad para que cada una de estas sea integrada en patrones diferentes al mismo tiempo.

No obstante, la voz también se puede considerar como una quinta extremidad. El hecho de cantar las partes de los ejercicios contribuye al entendimiento individual de la extremidad que esté ejecutando figuras o ritmos complicados y que necesite de un entendimiento con mayor profundidad dentro del contexto musical (Chester, 1985, pág. 7).

En este sentido, el Dr. Carlomagno Araya, en el marco de su labor como docente universitario, enfatiza la importancia de desarrollar dos niveles de integración entre las extremidades para lograr la claridad sonora y desarrollo de motivos coherentes. Estos niveles corresponden a la integración lineal y la integración de unísonos.

La integración lineal corresponde a la capacidad del intérprete de mover una extremidad a la vez, manteniendo una subdivisión precisa y constante entre cada nota ejecutada. Este tipo de integración busca que cada extremidad no afecte la regularidad rítmica ni la posición correcta de las notas a ejecutar.

En contraste, la integración de unísonos es cuando se unifican dos o más extremidades para ser ejecutadas al mismo tiempo con el objetivo de generar un único timbre resultante. Este tipo de integración requiere de una coordinación de extremidades exacta en tiempo aunque los golpes que componen esta sonoridad de unísono varíen en su

intensidad. Cuando dicha precisión no se logra, en lugar de producir un nuevo timbre unificado, se perciben dos o más sonidos, afectando la claridad del discurso musical (C. Araya, comunicación personal, 16 de octubre de 2025) .

2.5. Música de cámara: Integración entre intérpretes.

El término música de cámara fue introducido en el siglo XVII por el teórico Marco Scacchi. Este tipo de música no hace referencia al número de intérpretes, movimientos ni forma musical, sino que al contexto en que la música era interpretada. Se trataba de obras concebidas para ser ejecutadas en espacios privados, como salones o residencias aristocráticas, en contraste con la música destinada para ser ejecutada en iglesias o teatros. Además, su interpretación estaba a cargo de un pequeño grupo de músicos que tocaban sin la dirección de un maestro o director, fomentando una interacción más directa entre los intérpretes (Radice, 2012, pág. 1).

Así mismo, la integración de los intérpretes depende del tiempo y velocidad de la obra, generando una sincronía entre los miembros del ensamble. Para lograr esta sincronía, los intérpretes intentan controlar las imprecisiones rítmicas mediante la práctica individual y los ensayos colaborativos. De esta manera, los miembros del ensamble toman decisiones premeditadas en relación a la partitura, estructura musical, estilo de ejecución e intenciones expresivas en beneficio de una integración coherente (D´Amario, 2018, pág. 29).

La presencia o ausencia de contacto visual y movimiento corporal, relaciones de liderazgo y seguimiento, y el nivel de ensayo en conjunto son factores que afectan directamente la integridad del ensamble (D´Amario, 2018, pág. 38).

El contacto visual es una forma de comunicación que permite extraer información sobre el desarrollo de una acción o sobre la intención de una persona (Dahl y Friberg, 2007, pág.433). Por tanto, el contacto visual y el movimiento corporal se pueden usar para brindar

señales durante la ejecución, tales como: la frecuencia de movimientos de brazos, el tiempo durante el cual los brazos se mantienen cerca del cuerpo, el nivel de tensión muscular, el tiempo que una persona se inclina hacia delante, entre otros (Dahl y Friberg, 2007, pág. 434).

Por otro lado, la presencia de liderazgo y seguimiento surge de manera espontánea durante los ensayos en conjunto. Creando y desarrollando efectos en las instrucciones de actuar como líder o como seguidor (D'Amario, 2018, pág 39). Este liderazgo puede surgir en relación al movimiento corporal, importancia en el discurso musical o timbre sonoro del instrumento.

El contacto visual, movimiento corporal y presencia de liderazgo y seguimiento son conceptos que favorecen la integración del ensamble. Sin embargo, para un desarrollo perfecto en la sincronización de entradas, claridad en los ritmos y demás desarrollos musicales requieren de mucha práctica a través de los ensayos en conjunto (D'Amario, 2018, pág. 42).

Capítulo 3. Metodología.

3.1. Enfoque y tipo de investigación.

Este trabajo final de graduación se enmarca dentro del enfoque cualitativo, ya que su interés es comprender en su profundidad las experiencias interpretativas vividas durante la preparación y montaje de repertorio para el recital de graduación. Por tanto, su significado radica en la experiencia personal y artística, valorando la subjetividad del intérprete como fuente de conocimiento y desarrollo.

Dentro de este enfoque, se adopta el método de investigación **autoetnográfico**, el cual utiliza estrategias de investigación que pretenden describir y analizar sistemáticamente las experiencias personales del investigador para entender algunos aspectos o eventos en los que participa (López-Cano, 2014, pág. 138).

Por tanto, como señala el autor López-Cano, en las investigaciones de carácter autoetnográfico, resulta suficiente la descripción detallada de los acontecimientos y experiencias significativas del propio autor.

3.2. Técnicas de recolección de información.

Para el abordaje de las técnicas de recolección de información, se utilizaron las siguientes técnicas:

1) Análisis de partituras:

Se realizó una lectura crítica de las partituras que conforman el repertorio para el recital de graduación. En este análisis se intentó descifrar aspectos de estructura, forma,

técnicos, rítmicos, melódicos y hasta posicionamiento de instrumentos, bolillos y artefactos tecnológicos.

2) Grabaciones audiovisuales:

Como parte del proceso investigativo, se llevó a cabo un análisis de grabaciones audiovisuales disponibles en plataformas sociales, interpretadas por diversos ejecutantes. Esta revisión no tuvo como propósito la imitación de ideas musicales, sino más bien el fortalecimiento del conocimiento sobre la obra. Asimismo, permitió identificar enfoques interpretativos efectivos, y también aspectos que podrían evitarse, lo cual enriqueció el criterio técnico y expresivo del intérprete.

3) Clases de instrumento:

Un recurso vital fueron las clases de instrumento principal brindadas por el tutor a cargo de este curso. En estas se consideraron e implementaron todos los aportes recibidos por el docente con su respectiva discusión y profundización sobre decisiones técnicas y musicales. Estas interacciones entre el tutor y el alumno se convirtieron en un importante espacio de exploración y retroalimentación sobre los desafíos y recursos interpretativas.

4) Estudio personal:

El estudio personal constituye la base del trabajo interpretativo en la preparación del repertorio seleccionado. Durante este proceso individual se registró un constante automonitoreo que permitió un avance cualitativo de las obras. Durante estas sesiones se abordaron las dificultades técnicas y musicales específicas. Asimismo, este espacio permitió implementar las estrategias para el avance en los métodos de estudio.

5) Ensayos:

Dentro de los espacios de ensayo con otros músicos y/o supervisión docente se integraron los aspectos técnicos, interpretativos y escénicos del repertorio. A la vez, dentro

de estos espacios se desarrollaron ajustes de dinámica, coordinación y ensamblaje. También, este espacio fue fundamental para realizar la transición entre la preparación en el tiempo de estudio personal con las obras que requieren dúo, ensamble de percusión y banda.

3.3. Limitaciones del estudio.

Este trabajo final de graduación, al ser situado en la práctica personal, presenta las siguientes limitaciones:

1) Subjetividad del análisis:

Al tratarse de un autoestudio, el análisis se va a ver influido por la propia percepción del autor. Así mismo, no se busca una objetividad absoluta, sino una reflexión honesta y crítica de la experiencia.

2) Carácter no generalizable:

Las conclusiones obtenidas no buscan ser aplicables a todos los percusionistas, sino ofrecer una comprensión profunda de un caso específico que pueda servir como punto de referencia.

3) Tiempo y contexto limitado:

Este trabajo se basa en el repertorio para un único recital, lo cual nos centra temporalmente en un tiempo de estudio y en una situación académica en particular.

Capítulo 4. Contextualización del repertorio.

4.1 Distractions.

Esta obra fue creada por el compositor estadounidense Jensen L. Thomassie, quien realizó sus estudios de maestría de ejecución de instrumentos percusión en la Universidad de Carolina del Sur.

Como compositor, Thomassie ha creado más de treinta obras que abarcan desde ensamble de percusión, orquesta, solista, entre otros. A la vez, Thomassie ha demostrado su faceta de ejecutante con varias presentaciones en el gran evento *Percussive Arts Society International Convention* (PASIC) y mostrando sus propias composiciones a través de plataformas digitales.

Distractions es una obra para redoblante solista y pista. La pista no se basa únicamente en aspectos sonoros que acompañan el redoblante, sino que también manifiesta el impacto que ha tenido la tecnología moderna en las normas sociales y desarrollo del mundo. Elementos sonoros provenientes de equipos tecnológicos, tales como computadoras, teléfonos celulares y otros artefactos electrónicos contenidos en esta pista, representan el estado de abundantes distracciones con las que coexistimos hoy en día.

Para la ejecución de esta obra se necesita de dos redoblantes, un par de bolillos, un platillo splash y una tarjeta. Un redoblante será para la ejecución principal la cual contiene secciones referentes al redoblante rudimental. El segundo redoblante se posicionará con el parche inferior hacia arriba para exponer la bordonera. Por tanto, el ejecutante experimentará diferentes sonidos producidos al frotar y golpear la bordonera con la tarjeta.

También, para lograr una sonoridad metálica y estridente, por instrucción del autor, se posiciona el platillo splash sobre el redoblante. Esto con el objetivo de potenciar las posibilidades de timbres sonoros del instrumento y marcar las distintas secciones de la obra.

La estructura de esta obra constituye en tres secciones. La primera de ellas abarca desde el compás 16 hasta el compás 66 y, como se mencionó con anterioridad, hace referencia al redoblante rudimental incorporando rudimentos clásicos como flams, drags, swiss army triplets, flam taps, open rolls, entre otros. Asimismo, esta sección contiene distintos cambios de subdivisión como corcheas, semicorcheas, tresillo de semicorcheas, quintillos y otras variaciones rítmicas que enriquecen el discurso musical.

Es en la segunda sección, la cual abarca desde el compás 69 hasta el compás 89, donde el ejecutante experimenta frotando y golpeando la tarjeta sobre los alambres del segundo redoblante. La notación de este recurso se presenta con mucha claridad rítmica en la partitura y no da espacio para producir un sonido de gesto libre o duración aleatoria. Una de las partes más llamativas de esta sección son las fusas en subdivisión de quintillos que aparecen del compás 81 al 84 de la partitura y estas son reforzadas de manera enfática por la pista de acompañamiento.

Finalmente, es en la tercera sección que se incorpora el platillo splash colocado sobre el redoblante principal. Esta sección tiene dos subsecciones claramente diferenciadas. La primera se encuentra desde el compás 94 hasta el compás 128 y presenta un material ritmo muy claro y definido a partir de subdivisión de tresillos. Y la segunda, del compás 129 hasta el compás 147, se desarrolla sobre la subdivisión de semicorcheas mediante la repetición constante del clásico rudimento paradiddle. Estos paradiddles se deben ejecutar con la mano derecha sobre el platillo y la mano izquierda sobre el parche, aportando continuidad y solidez rítmica a lo largo de esta sección.

4.2. Dialogue.

Dialogue es una obra creada por el compositor estadounidense Garwood Whaley, cuyos estudios de percusión se llevaron a cabo en *The Julliard School* y sus estudios de doctorado en la Universidad Católica de América. En su formación académica Garwood fue alumno de Saul Goodman y Morris Goldenberg, dos grandes percusionistas quienes desarrollaron métodos académicos que hoy en día se siguen implementando tanto en conservatorios musicales como en universidades.

Además de ser un músico reconocido en el ámbito de la educación musical, su página biográfica nos menciona que ha publicado importantes libros y métodos de percusión como *Basics In Rhythm* y *Primary Handbook for Snare Drum*.

La instrumentación requerida para esta obra es un redoblante orquestal y tres timpanis. El timpani, al ser un instrumento con alturas definidas, se convierte en el personaje melódico de la obra mientras que el redoblante le brinda el soporte rítmico.

De esta manera, el compositor crea la obra *Dialogue* con la intención de que sea ejecutada en dúo para recitales y conciertos de percusión específicamente. Dicho autor nos menciona que esta obra al ser compuesta en una métrica de 5/4 se convierte en un reto para los ejecutantes.

Dentro de la estructura de esta obra nos encontramos con cinco secciones. La primera de ellas corresponde a la introducción, en la cual se expone el tema principal de manera unísona entre ambos instrumentos y se encuentra del compás 1 hasta el compás 5.

Seguidamente, desde el compás 6 hasta el compás 30, se encuentra la parte de los solos de cada instrumento. El redoblante toma el papel protagónico por nueve compases,

mientras que el timpani cumple la función de sostén rítmico con un acompañamiento sutil. Posteriormente, se invierten los roles y el timpani pasa a ser protagonista por once compases y el redoblante brinda el soporte rítmico.

Como tercera sección, abarcando desde el compás 31 hasta el 40, encontramos el desarrollo. Aquí se retoma el tema principal pero enriquecido con nuevos ritmos que generan un diálogo entre los instrumentos. En este intercambio, el timpani ejecuta en los espacios donde el redoblante guarda silencio, y viceversa.

La cuarta sección, ubicada en el compás 41 y finalizando en el compás 50, corresponde a presentación del tema principal de manera retrógrada, es decir inicia por el final y termina por el principio. No obstante, conforme se desarrolla esta sección el tema principal se sigue experimentado de distintas maneras, creando polirritmias, unísonos y hasta aprovechamientos de espacios por ambos instrumentos.

Finalmente, la coda es la última sección de esta obra, presentándose desde el compás 51 hasta el compás 58. En este cierre se reintroducen elementos melódicos y rítmicos previamente expuesto, reforzando el discurso musical hasta su conclusión.

4.3. Pachisa

Emmanuel Séjourné, compositor francés de la obra Pachisa, cuenta con un renombre internacional en las áreas de composición, interpretación y enseñanza. A su vez, ha ganado distintos premios en diferentes festivales y eventos por sus obras.

Séjourné es conocido por su música con grandes rasgos rítmicos, románticos y energéticos inspirados por la música tradicional del oeste y música de cultura popular, cuyo autor los menciona en su página como el *jazz*, *rock* y *extra-europea*.

Pachisa fue una obra comisionada para el 3er Concurso Latinoamericano de Marimbas del 2015, el cual se llevó a cabo en la Universidad de Ciencias y Artes en Chiapas, México. La Agencia de Servicios Informativos de Chiapas menciona en su página oficial que esta edición del concurso se realizó en honor a Séjourné, esto para reconocer con gran prestigio su labor de compositor.

Examinando la obra de Séjourné, se evidencia que es una obra perfecta para trabajar estrategias de música de cámara. A pesar de que la marimba está planteada como un instrumento solista para esta obra, este instrumento está siendo acompañado por un ensamble de tres percusionistas. Estos tres percusionistas ejecutan instrumentos como bombo, toms, bongos, guiro, congas, entre otros.

Esta obra está cargada de mucha energía y demuestra gran virtuosismo en la marimba solista pero a la vez presenta momentos que requieren de interpretaciones románticas y elegantes que hacen brillar las intenciones musicales del autor. Por su lado, los tres percusionistas acompañantes siempre deben interpretar con gran intención su parte para que la obra demuestre el amplio rango dinámico que posee.

Por otra parte, el nombre Pachisa por sí solo causa gran curiosidad. Sin embargo, no existe registro oficial de que este nombre tenga algún significado lingüístico para la obra. Podríamos mencionar que simplemente fue nombrada de esa manera, y no por un significado literal.

Adentrándonos en la estructura de la obra se puede identificar que está conformada por doce secciones. La primera sección, ubicada desde el compás 1 hasta el compás 8, es ejecutada únicamente por el ensamble de percusión tomando el rol principal para brindar un inicio con potencia y energía para la obra.

La segunda sección marca la entrada de la marimba, desde el compás 9 hasta el compás 25, la cual asume el rol protagónico al exponer el tema principal, mientras que el ensamble de percusión pasa a desempeñar el papel de acompañamiento. En la partitura no se especifica la dinámica de la marimba para esta sección, aun así resulta evidente que la intervención de la marimba debe ejecutarse con contundencia para brindar continuidad a la energía establecida por el ensamble en la sección anterior.

La tercera sección, identificada desde el compás 26 hasta el compás 44, introduce un nuevo personaje melódico, cuyo desarrollo progresivo incrementa la tensión dentro del discurso musical. Esta misma tensión encuentra su resolución en la cuarta sección, encontrándose desde el compás 45 hasta el compás 53. Esta sección, además de ser ejecutada únicamente por la marimba, cumple la función de puente, facilitando la transición a la siguiente parte de la obra.

Durante la quinta sección, señalada desde el compás 54 hasta el compás 73, la marimba da inicio con otro nuevo personaje melódico. No obstante, a medida que el ensamble de percusión se incorpora progresivamente, dicho material pasa a segundo plano, cediendo el protagonismo a los ejecutantes de percusión uno y percusión dos. Estos intérpretes establecen una conversación rítmica que adquiere el rol principal dentro del discurso musical.

En la sexta sección, desde el compás 74 hasta el 86, se reexpone el mismo personaje de la tercera sección. Esta vez desarrollado con mayor intensidad, fortaleciendo el discurso y preparándonos para la siguiente parte. La séptima sección, ejecutada únicamente por la marimba desde el compás 87 hasta el compás 95, nuevamente cumple la función de resolver la tensión acumulada y al mismo tiempo actúa como puente para la siguiente parte.

Para la octava parte, desde el compás 96 hasta el compás 114, se introduce un cambio contrastante en la energía de la obra. Aquí se ejecuta un danzón por parte del ensamble de percusión mientras que la marimba presenta un discurso con carácter romántico y expresivo. Esta combinación permite resaltar la elegancia del instrumento, permitiendo ciertas libertades rítmicas para favorecer la expresividad pero esto no debe perjudicar o distraer la estabilidad rítmica brindada por el ensamble de percusión.

Siguiendo esta línea, la novena sección da inicio con la marimba en el compás 115, la cual presenta un solo previamente concebido por el autor de la obra y sin acompañamiento del ensamble. Este solo, además de destacar la expresividad del instrumento, cumple la función de puente, recuperando la energía característica de las secciones iniciales y generando expectativa a la siguiente sección.

La décima sección, ubicada desde el compás 152 hasta el compás 168, es una reexposición del tema principal presentado con anterioridad en la segunda sección. Y, la undécima sección, a su vez, retoma el desarrollo melódico y la intensificación de tensión introducidas en la tercera sección, reforzando la progresión dramática de la obra y preparando la transición hacia el final.

Finalmente, en la duodécima sección corresponde a la coda. Esta sección, ubicada desde el compás 181 hasta el compás 192, es breve pero se caracteriza por su alta carga de energía y explosividad. Los unísonos y acentos entre la marimba y el ensamble de percusión refuerzan el discurso musical, proporcionando un cierre contundente y reafirmando la coherencia de la obra en su totalidad.

4.4. Legerdemain

Esta obra fue compuesta por el compositor, percusionista y profesor estadounidense Ivan Trevino. Este autor ha contribuido con sus obras enormemente al desarrollo del repertorio para marimba, vibráfono, multipercusión y más. Como nos menciona el autor en su propia página oficial, su música intenta combinar lo contemporáneo con la estética clásica.

Paralelo a su trabajo de compositor, Trevino también se dedica a la enseñanza. Al día de hoy se encuentra ejerciendo como docente en la Escuela de Música de la Universidad de Austin en Texas, Estados Unidos. A la vez, Trevino es artista de distintas marcas de gran nombre en el área de la percusión, brindando clínicas y clases maestras para estas mismas, las cuales son *Marimba One*, *Innovative Percussion*, *Black Swamp Percussion*, *Pearl*, *Meinl* y *Zildjian*.

La instrumentación para la obra *Legerdemain* está conformada por una batería y un vibráfono. Estos dos instrumentos comúnmente se tocan por separado pero esta obra Trevino los une para ser ejecutados por un solo percusionista. El compositor nos menciona en su programa de notas que *Legerdemain* proviene del francés '*Léger de main*' lo que significa destreza de manos.

Por tanto, las texturas de esta obra dan la impresión de que está siendo ejecutada por dos intérpretes, en vez de solo uno. Patrones melódicos y rítmicos están presentes de maneras muy complejas, haciendo malabares físicos entre extremidades como lo especifica el autor en sus notas.

Esta obra se estructura en siete secciones las cuales son muy contrastantes entre sí. El recurso de repetición de secciones es prácticamente inexistente, lo cual permite que el

discurso musical se mantenga en constante renovación y evolución a lo largo de toda la pieza.

La primera sección abarca desde el compás 1 hasta el compás 10 y nos presenta un tema melódico con el vibráfono al cual la batería responde mediante un discurso rítmico-melódico. Es así como se establece un juego de pregunta y respuesta que genera interacción entre los instrumentos.

Para la segunda sección, desde el compás 11 hasta el compás 22, se presenta un nuevo personaje melódico de carácter menos denso que se desarrolla de manera progresiva durante esta sección. Paralelamente, la batería asume el rol de acompañante, proporcionando una cama rítmica sutil que sostiene la melodía del vibráfono.

Durante la tercera sección, ubicada desde el compás 23 hasta el compás 30, se retoma el personaje melódico de la sección anterior, aunque ahora presentado de una manera más densa tanto en el vibráfono como en la batería. Esta densificación genera una mayor complejidad en la coordinación de las extremidades y exige una claridad más marcada en el discurso musical.

La cuarta parte, identificada desde el compás 31 hasta el compás 42, se distingue por la introducción de un nuevo personaje melódico y para este la batería utiliza timbres brillantes, como los platillos, para acompañar y reforzar el unísono de la línea del vibráfono.

En la quinta sección, desde el compás 44 hasta el compás 54, reaparece el personaje melódico de la segunda sección pero esta vez más minimalista y sin acompañamiento de la batería. Esta sección funciona como un puente de transición hacia la siguiente parte de la obra.

Dentro de la sexta sección, ubicada desde el compás 53 hasta el compás 74, aparece otro nuevo personaje caracterizado principalmente por el ritmo repetitivo, más no tanto por sus alturas melódicas que se encuentran en un constante cambio. En esta sección la batería acompaña mediante unísonos continuos reforzando la coherencia del discurso con el vibráfono.

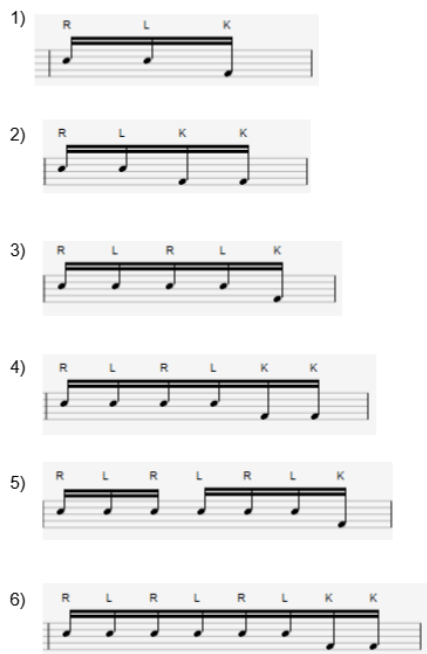
Finalmente, desde el compás 76 hasta el compás 87 se encuentra la séptima sección, y aquí la batería toma una base constante mientras que el vibráfono nos presenta un nuevo personaje melódico. Esta configuración permite que la línea del vibráfono se destaque sobre el acompañamiento generando más contraste y claridad en el discurso musical.

4.5. Mab

Mab es una obra compuesta por Daniel Gómez, músico y autor de este trabajo final de graduación, quien es estudiante de la Escuela de Música de la Universidad Nacional, baterista y percusionista independiente para distintos proyectos y agrupaciones.

Esta obra nace del interés de explorar el *Linear Drumming* de una manera más dinámica, espontánea y auditiva. Es importante recalcar que el estudio individual de esta técnica de ejecución contiene seis patrones principales (Figura 2), los cuales fueron brindados por el tutor, Dr. Carlomagno Araya en su marco de labor en los cursos de instrumento principal.

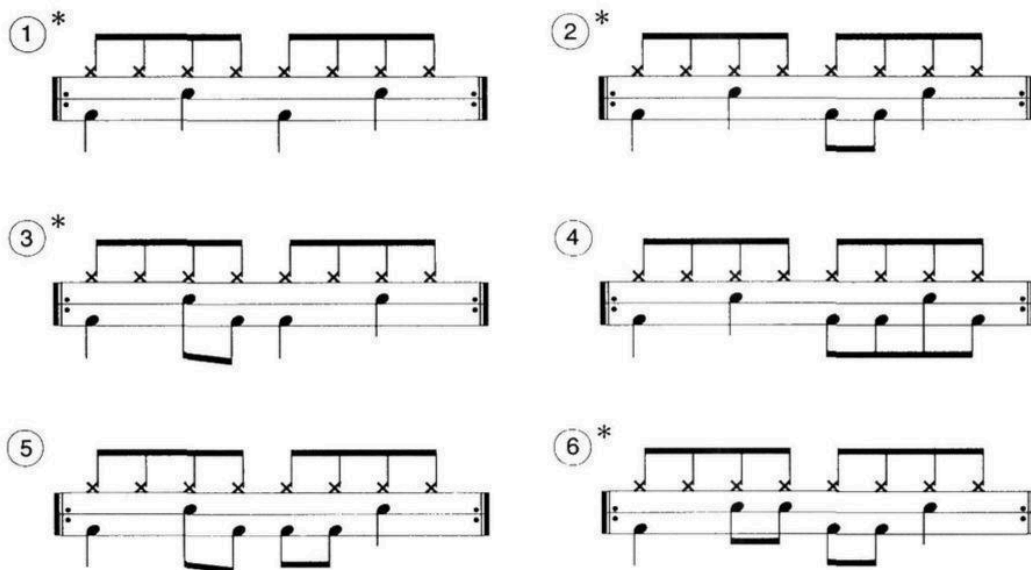
Figura 2. Patrones principales del *Linear Drumming*.



Nota: La mano derecha es representada por la letra *R*, la mano izquierda es representada por la letra *L*, y el pie derecho es representado por la letra *K*.

Estos seis patrones lineales nos inducen a tocar una sola extremidad a la vez lo cual crea una ausencia de unísonos. El verdadero reto está en componer bases rítmicas con estas características. A pesar de que esto no es algo nuevo, sigue representando un gran reto ya que en la batería es más común el uso de unísonos para la creación de bases rítmicas (Figura 3).

Figura 3. Patrones rítmicos con unísonos.



Nota: Estos representan los patrones más populares en la ejecución de la batería, demostrando el uso constante de unísonos entre dos extremidades a la vez. Adaptado de *The encyclopedia of groove* (pág. 9), de Bobby Rock, 1993, CPP/Belwin, Inc.

Es difícil encasillar esta obra en un solo género porque contiene tintes de jazz-fusión, rock progresivo, *djent*, entre otros. La obra evoca diferentes sonoridades en la guitarra, piano, bajo, sintetizadores y efectos de sonido.

Dicha obra consta de ocho secciones. La primera sección consta de 8 compases y corresponde a la introducción, la cual distintas capas de sintetizadores toman el protagonismo generando tensión y expectativa para la siguiente sección.

La segunda sección es considerada la parte A de la pieza y contiene 16 compases. En ella la guitarra nos presenta una melodía destacable mientras que el piano, los sintetizadores, el bajo y la batería proporcionan un acompañamiento mediante patrones rítmicos y acordes repetitivos que sostienen y refuerzan la línea melódica principal.

Luego encontramos la tercera sección o parte B de 16 compases, la cual se considera como un punto de anclaje para el discurso musical. Su carácter repetitivo y su reproducción idéntica en secciones posteriores proporcionan estabilidad y referencia estructural.

La cuarta sección retoma la parte A, con una ligera variación en la guitarra, adaptando un enfoque más improvisatorio en la melodía. Todo esto apoyándose sobre la base previamente establecida y brindando frescura al discurso musical.

En la quinta sección se repite la parte B con una duración extendida de 32 compases. Esta sección surge como un puente e intensifica la tensión, preparando la transición hacia la siguiente parte.

Para la sexta parte se proporciona un cambio de dinámica drástico y contrastante. Aquí queda únicamente el piano para brindar su solo mientras que la batería proporciona una base rítmica estable durante los 16 compases. En esta sección se resalta la expresividad del pianista y aporta diversidad sonora al desarrollo de la obra.

Después de este drástico cambio, reaparece la parte B como la séptima sección, reafirmando la estructura y brindando continuidad al discurso musical. Finalmente, la octava sección marca el cierre de la obra con 12 compases. Con el uso de las distorsiones en la guitarra el compositor genera el más alto grado de contraste en la obra. La explosividad en los platillos de la batería y ritmos característicos del género *djent*, generan un final enérgico y contundente.

Capítulo 5. Desafíos interpretativos.

Desde la perspectiva autoetnográfica que guía este trabajo, mis años de formación me permiten afirmar que la interpretación musical es un proceso que exige al intérprete tomar decisiones frente a los distintos desafíos técnicos y expresivos que existen en la música. En el caso del repertorio, al ser parte del trabajo final de graduación de licenciatura, estos desafíos se multiplican por el hecho de que el programa de estudios de la carrera de percusión de la Universidad Nacional de Costa Rica requiere que el estudiante domine una cantidad importante de los instrumentos que pertenecen a la familia de la percusión.

En este capítulo se abordarán los principales desafíos interpretativos y técnicos encontrados durante la preparación del repertorio sujeto de este trabajo y los recursos y herramientas utilizadas para la resolución de estos mismos. Con cierto nivel de certeza se puede entender que las decisiones interpretativas muchas veces no surgen de manera espontánea sino que son el resultado de un proceso de escucha y análisis constante en la práctica instrumental.

5.1. Principales desafíos interpretativos, técnicos y expresivos.

5.1.1. Distractions.

Como se mencionó en el capítulo de contextualización, esta obra es específicamente para redoblante solista y pista. Es natural que, al ser el redoblante el instrumento seleccionado por el compositor, se presenten los rudimentos de manera muy específica dentro de la obra como recurso compositivo. Por la tradición que implica la práctica del redoblante rudimental, el intérprete se ve obligado a ejecutarlos con la mayor claridad rítmica.

Por ende, lograr esta claridad y consistencia entre las notas acentuadas se convierte en uno de estos desafíos técnicos. Una manera de obtener esta claridad es destacar ampliamente el sonido de las notas acentuadas para que exista un gran contraste con las notas que no están acentuadas. Este contraste contribuye a la percepción de claros motivos rítmicos que se generan a partir del reconocimiento auditivo del receptor, quien organiza estos grupos de acentos y lo reconoce como melodías rítmicas.

Otro de estos desafíos técnicos para esta obra fue el uso de una tarjeta para frotar y golpear los alambres del redoblante. Al ser una ejecución de técnicas extendidas y poco común, esta manera de ejecución abre la posibilidad para realizar un tipo de textura difícil de ejecutar. Frotar y golpear los alambres del redoblante de esta manera hace que la ejecución continua y consistente no deje de representar un reto técnico importante.

Además, en una sección de la obra se debe implementar un platillo sobre el parche del redoblante para ser percutido. Esto crea distintos tonos y sonoridades muy interesantes que se perciben como sonidos electrónicos y estridentes. A pesar de que la implementación de este platillo luce como algo muy práctico, las implicaciones en cuanto a la densidad, el tamaño y la posición del platillo afectan el sonido de la ejecución. Esto representó otro desafío para la búsqueda de una sonoridad adecuada al momento del montaje de esta obra.

5.1.2. Dialogue.

Esta obra como se mencionó con anterioridad, *Dialogue* del compositor Garwood Whaley es un dúo para redoblante y timpani. Esto sitúa la obra dentro de la categoría de música de cámara. Por esta razón uno de los principales desafíos técnicos fue la unificación rítmica e interpretativa entre los dos ejecutantes.

La obra nos presenta un tema principal (Figura 4), el cual se desarrolla durante el transcurso de la pieza. En la sección del desarrollo este tema principal se presenta de manera retrógrada y desplazada entre los ejecutantes (Figura 5). Este recurso compositivo plantea varios desafíos técnicos e interpretativos ya que cualquier distracción puede comprometer la entrega del motivo, afectando la continuidad del discurso musical.

Figura 4. Tema principal de *Dialogue*.

The musical score for Snare Drum and Timpani is in 5/4 time. The Snare Drum part begins with a forte (*f*) dynamic, playing a rhythmic pattern of sixteenth notes. After a few measures, it transitions to a piano (*p*) dynamic with a six-measure rest indicated by a bracket and the number 6. The Timpani part follows a similar pattern, starting with a forte (*f*) dynamic and a six-measure rest at the piano (*p*) dynamic.

Nota: Adaptado de *Dialogue*, de Garwood Whaley, 1970, Raldor Music Productions, Inc.

Figura 5. Tema principal de manera retrógrada y desplazada.

This figure shows three systems of musical notation for Snare Drum (S. D.) and Timpani (Timp.). The first system starts at measure 42 with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The second system starts at measure 44. The third system starts at measure 47. In each system, the Snare Drum and Timpani parts play the main theme in retrograde and displaced. The dynamics vary, including *mf* and *p*. Brackets with the number 6 indicate six-measure rests in both parts of each system.

Nota: Adaptado de *Dialogue*, de Garwood Whaley, 1970, Raldor Music Productions, Inc.

En otro momento, esta pieza contiene una sección en donde se presenta un interesante juego de roles entre los dos instrumentistas. Primeramente, el redoblante asume el papel protagónico mediante un solo, mientras que el timpani cumple una función de acompañamiento que brinda soporte al discurso musical del redoblante. Posteriormente, estos papeles se invierten, el timpani toma el rol de protagonista y el redoblante pasa a brindar soporte.

El planteamiento compositivo mencionado en el párrafo anterior, genera dos desafíos técnicos muy específicos. El primero, el instrumento que esté ejecutando su solo debe presentar su discurso de manera clara, precisa y bien articulada, transmitiendo con nitidez las ideas musicales. Y el segundo desafío presentado en esta sección consiste en que el intérprete acompañante debe mantener un ritmo sólido y constante que proporcione seguridad y estabilidad al solista.

Otro desafío importante para la interpretación de esta pieza es la elección del bolillo adecuado para la ejecución del timpani. Dada la naturaleza extremadamente sensible de este instrumento, cualquier decisión incorrecta puede afectar de manera significativa la calidad del sonido. En particular, el uso de un bolillo inadecuado tiende a generar saturación tímbrica incontrolable por el intérprete, dificultando los ataques y definición del discurso musical.

5.1.3. Pachisa.

Esta obra coloca a la marimba como instrumento solista acompañada por tres ejecutantes con sus respectivos sets de percusión. El hecho de que esta obra está escrita para cuatro percusionistas la sitúa dentro de la categoría de música de cámara, desde un inicio surge un desafío técnico fundamental que fue una constante en el proceso de montaje

de este repertorio: la unificación interpretativa entre los intérpretes y la integración de sus respectivos timbres.

A pesar de que este reto técnico se ha mencionado en otras obras, en *Pachisa* este desafío de unificación e integración se ven intensificados debido a la participación de un mayor número de ejecutantes. Otro factor que contribuyó a la intensificación de este desafío fue la presencia de múltiples instrumentos, capas sonoras y distintas superficies para los percusionistas acompañantes.

Dentro de este desafío de unificación también se desprende el desafío técnico-expresivo de regulación de dinámicas y volúmenes. La partitura de marimba no presenta ninguna indicación de dinámica por parte del autor, por lo que obliga al solista a tomar decisiones musicales sobre la interpretación. Estas decisiones deben ser cuidadosamente reflexionadas para mantener coherencia en el discurso musical. Paralelamente, los percusionistas acompañantes deben demostrar una elevada sensibilidad auditiva para no opacar el instrumento solista ni generar acumulaciones sonoras que comprometan la claridad de la obra pero a la vez mantener un nivel de intensidad que sostenga el interés del oyente.

Finalmente, otro desafío técnico y expresivo está relacionado con la asignación de la digitación y las permutaciones en la marimba. Como se mencionó en el párrafo anterior, la partitura no posee indicaciones específicas de dinámicas y tampoco de digitaciones, limitándose a señalar únicamente los tempos sugeridos. La experiencia práctica demuestra que la elección de determinadas digitaciones o permutaciones puede influir de manera significativa en el resultado interpretativo, ya que puede favorecer o dificultar la fluidez y claridad en la ejecución.

5.1.4. Legerdemain.

Legerdemain es una obra que demanda una coordinación de extremidades de gran complejidad y alto nivel, siendo este uno de los principales desafíos técnicos de la obra. Específicamente, la integración y unificación de extremidades no solo es indispensable para lograr una ejecución correcta sino que también influye directamente en la expresividad. De no abordarse este desafío apropiadamente con una buena coordinación se podría comprometer el discurso musical y limitar la capacidad expresiva del intérprete.

Esta obra el compositor la escribió para un vibráfono y una batería como instrumentación ejecutados por un solo percusionista. Al ser una obra académica y la batería un instrumento que se ejecuta típicamente en un contexto de *jazz*, uno de los desafíos interpretativos fue mantener el carácter académico de la misma. Este enfoque puede inducir a ser interpretado con una sensación más libre e informal, lo cual resulta contraproducente en este contexto. Al ser la batería el instrumento de principal interés y desarrollo del autor de este trabajo la tendencia giró a una interpretación menos rígida en un principio. Esto ayudó a identificar este reto interpretativo obligando al ejecutante a buscar una interpretación más académica en su naturaleza.

Otro reto técnico, que también está relacionado a la integración de extremidades y a la visualización académica de la obra, es la precisión de ejecución del discurso musical desde lo mecánico. Específicamente con el manejo del pedal de vibráfono y la unificación de notas con la batería cuando se ejecutan de manera unísona representaron un verdadero desafío.

Dada la sensibilidad del pedal del vibráfono, perder el control de la resonancia de las notas es muy fácil. Si el control de dicho pedal se pierde, se crea una masa de sonido que altera la armonía de los instrumentos y obstruye el desarrollo y claridad del discurso musical

de la obra. Del mismo modo, la falta de precisión en los unísonos entre las extremidades también afecta directamente la presencia y la claridad del material presentado.

5.1.5. Mab.

Al ser concebida dentro del concepto de *Linear Drumming*, la coordinación de las cuatro extremidades en esta obra nos confronta a uno de sus principales desafíos técnicos. El desarrollo de habilidades técnicas y control motriz para la construcción de patrones rítmicos lineales con coherencia musical demanda un proceso de estudio y exploración prolongado y meticuloso.

A pesar de que es de conocimiento común que el lenguaje que dio nacimiento al *Linear Drumming* fueron estilos como el *funk* y el *jazz*, los cuales son altamente improvisatorios, la utilización del lenguaje lineal en esta obra tuvo un acercamiento totalmente compositivo; es decir, los patrones lineales son determinados y fijos para asegurar una consistencia en la ejecución.

Otros dos retos técnicos y expresivos para esta obra fueron la digitación de patrones y orquestación dentro del set de batería, ambos estrechamente relacionados entre sí. Estos aspectos pueden convertirse en factores de distracción ya que un mínimo error puede comprometer la linealidad y fluidez del ejecutante, ensuciando el discurso musical y la estabilidad rítmica.

5.2. Recursos empleados para la resolución de desafíos interpretativos.

5.2.1 Distractions.

Debido a la manera de ejecutar los rudimentos contenidos en esta obra se presentó un desafío técnico, y posteriormente se implementaron varias herramientas como solución a este reto. El mecanismo de estas herramientas y el beneficio de su implementación no solo ayudó al desempeño de montaje de esta obra, sino que dio una base técnico-conceptual de una utilidad importante y que contribuirá al desarrollo del autor de este trabajo en su futuro profesional.

Uno de los rudimentos que más se abordó dentro de esta obra fue el *Paradiddle* (Figura 6). Para lograr una precisión y linealidad idónea, la utilización del metrónomo marcando la subdivisión de semicorcheas fue la metodología principal para este fin. La precisión rigurosa y perfecta de un aparato digital, como el metrónomo, proporciona una “plantilla” o “molde” que permite monitorear si los golpes que están siendo ejecutados tienen un nivel cercano de precisión. Luego, evocando el método de la experimentación, se intentó realizar este rudimento pero alternando y desplazando los acentos respectivos. El objetivo de lo anterior era que ningún acento alterara o modificara la posición correcta de la nota del rudimento mencionado.

Figura 6. Paradiddle.



Nota: Adaptado de Distractions, por Jensen L. Thomassie, 2023,

https://www.jensenlthomassie.com/store/p24/Distractions_for_solo_snare_drum_and_electronics.html#/, copyright

Mientras se realizaba el periodo de práctica mencionado en el párrafo anterior, también se revisaba minuciosamente el agarre de los bolillos y su respectivo mapa de movimiento. Al procurar una uniformidad desde lo técnico y mecánico, se propician las condiciones para alcanzar un mayor nivel de uniformidad y precisión en los golpes.

Otro recurso fue el aislamiento de fragmentos selectos (Figura 7), que por alguna problemática específica presentaban una necesidad de ser trabajados por separado. Esto con el fin de establecer una relación más íntima y profunda con estos fragmentos y así propiciar un mayor nivel en su ejecución. Una vez solucionada la problemática en juego de cada fragmento se procedía a utilizar el metrónomo en distintas posiciones de la subdivisión tales como el contratiempo o corcheas con punto, creando un desplazamiento que obliga al ejecutante a subdividir con mayor precisión cada pasaje seleccionado.

Figura 7. Selección de frases para estudio de cada una.

The image shows a musical score for snare drum with five systems of rhythmic patterns. Each system contains a single rhythmic phrase highlighted in a different color: light blue (measures 31-34), green (measures 35-39), yellow (measures 40-43), purple (measures 44-47), and pink (measures 48-53). The score includes dynamic markings such as *mp*, *f*, *fp*, *mf*, and *ff*, and various rhythmic notations including accents, slurs, and articulation marks.

Nota: Cada color representa una frase rítmica. Adaptado de Distractions, por Jensen L.

Thomassie, 2023,

https://www.jensenthomassie.com/store/p24/Distractions_for_solo_snare_drum_and_electronics.html#/, copyright.

A pesar de que para esta obra se utilizan únicamente las dos extremidades superiores, se logró desarrollar los dos niveles de integración que el Dr. Carlomagno Araya abordó con el autor de este trabajo durante el proceso de montaje y que son ampliamente mencionados en el marco teórico de este trabajo. El desarrollo de este concepto de integración permitió establecer una clara distinción entre notas acentuadas y no acentuadas, así como los distintos patrones rudimentales y los unísonos, contribuyendo a la interpretación más controlada, precisa y expresiva.

5.2.2. Dialogue.

Como se mencionó en la sección de desafíos técnicos pertinente de esta pieza, el tema principal se presenta de manera retrógrada y se desplaza entre los ejecutantes. Una de las principales estrategias fue la internalización y dominio del tema principal mediante el proceso de estudio y análisis de dicho tema para ubicar las coincidencias y los polirritmos.

Paralelamente, el análisis de la relación entre las coincidencias (unísonos entre las dos voces), los polirritmos y los momentos en que los instrumentos aparecían entre los espacios que se generaban, en esta sección la cual presenta el tema retrógrado y desplazado, fue una estrategia vital que fue aplicado durante todo el proceso para maniobrar la complejidad de la ejecución de esta composición. Este análisis no sólo permitió que los ejecutantes tengan claro el tema de manera retrógrado, desplazado y con variaciones en las alturas tímbricas del timpani, sino que también proporcionó mayor claridad para ser presentado de manera precisa, cohesionada y expresiva.

En los pasajes que exigen de cada ejecutante un rol protagónico, se realizaron sesiones de estudio individuales por cada intérprete. A pesar de que cada sesión individual de estudio implica leves diferencias, todas estas sesiones de estudio comparten el objetivo de buscar y desarrollar la mayor estabilidad rítmica posible. La utilización del metrónomo de

manera intensa fue de gran apoyo técnico para lograr esta meta. Crear una plantilla a través de la generación de cada nota de la subdivisión por medio del metrónomo constituyó la primera etapa del estudio. Posteriormente, el metrónomo marcando corcheas, corcheas con puntillo o negras complementó este trabajo inicial. Este trabajo dio como resultado una sólida internalización rítmica tanto del solo individual como de la sección de acompañamiento.

Por otro lado, la experimentación fue herramienta fundamental para la búsqueda del bolillo correcto para la ejecución del timpani. Así mismo, se realizó un proceso de selección, en el que se evaluaron diferentes durezas y texturas con el objetivo de encontrar un timbre en el timpani que tuviera el equilibrio entre la proyección, la precisión y la claridad. Este aspecto técnico no solo repercute en la calidad del sonido individual del instrumento sino que también en la integración con el redoblante. Por tanto, un proceso exhaustivo de selección de bolillos que produjeran la mayor cantidad de claridad fue lo que contribuyó para elegir el bolillo *Vic Firth Tim Genis GEN7 Articulate*. Este bolillo fue diseñado para generar gran definición en las notas y a su vez mantener el cuerpo y peso natural de un instrumento como el timpani.

5.2.3. Pachisa.

Durante el trabajo grupal de montaje de esta obra el enfoque principal, el cual terminó constituyendo la principal herramienta de técnica de ensamble, fue el desarrollo de una aguda sensibilidad auditiva por parte de los miembros del ensamble. Durante las sesiones de ensayo se realizó un análisis detallado de los roles de cada voz en momentos específicos, identificando los timbres que se producían, los pasajes en los que se generan unísonos con la marimba, las voces rítmicas que aprovechan los espacios para intervenir y las que se mantienen como un soporte.

Este proceso no sólo permitió lograr un mayor control de las dinámicas colectivas, favoreciendo la cohesión del grupo y la claridad del discurso musical, sino que también brindó una claridad para la precisión rítmica de cada integrante. Al tener claro cada papel dentro del ensamble, se elimina el factor de incertidumbre respecto a lo que se está tratando de generar como grupo, generando una interpretación más sólida y segura.

Así mismo, durante el proceso de ensayos grupales se identificaron y decidieron roles de liderazgo y seguimiento. En términos generales, el primer rol de liderazgo se asignó en función de altura del timbre, siendo así que la posición de líder del ensamble acompañante se recargó sobre el percusionista acompañante encargado de ejecutar el bongo en su set. Esta decisión favoreció la sincronía del ensamble especialmente en secciones específicas donde la subdivisión rítmica requería una referencia clara para una ejecución más precisa.

Otro tipo de liderazgo se desarrolló a partir del movimiento corporal. En algunas ocasiones, los percusionistas acompañantes tomaban como referencia los gestos y movimientos de los bolillos y del cuerpo del ejecutante de marimba. Esta gesticulación corporal permitió coordinar entradas musicales precisas y sincronizadas.

Como resultado se generó un alto nivel de precisión rítmica, equilibrio de dinámicas y una ejecución constante en los percusionistas acompañantes, beneficiando al solista en su entorno interpretativo. Esta herramienta de estabilidad y balance auditivo permite que el material primario del discurso fluya de manera más libre, clara y expresiva sobre la base proporcionada por los acompañantes.

De manera complementaria y muy recurrente en este trabajo, otra de las herramientas que se utilizó para descifrar las digitaciones y las permutaciones fue la experimentación. En las sesiones de práctica individual del ejecutante de marimba se

intentaron tocar ciertos pasajes con diferentes digitaciones y permutaciones. Como resultado, la velocidad de algunas secciones pudo verse afectada temporalmente, siendo el objetivo principal lograr que el discurso musical se presentará de la manera más clara, cómoda y expresiva posible.

5.2.4. Legerdemain.

El primer desafío técnico a resolver fue la integración de las cuatro extremidades del ejecutante. Para esto, durante el periodo de estudio, se realizó un análisis de cada extremidad y de sus movimientos. Una vez que se tuviera claro mecánicamente lo que cada extremidad realizaba entonces se procedía a ir añadiendo sistemáticamente las demás extremidades.

Dentro de ese periodo de estudio y análisis de extremidades se enfatizó en la calidad de los unísonos. Esto aseguraba una mayor claridad y precisión en el desarrollo del material musical. Para el desarrollo de estos unísonos se tomó como líder una sola extremidad y las otras extremidades se integran en relación a la extremidad líder. A la vez, se trabajó la precisión con el uso del metrónomo marcando todas las notas de la subdivisión y otras maneras de estudio con metrónomo ya expuestas en este trabajo.

También, la búsqueda de esa precisión y claridad rítmica ayuda a evitar caer en una interpretación excesivamente informal y garantiza que el discurso musical se mantenga fiel a la intención estilística planteada en la obra: "interpretación académica".

A pesar de los desafíos que implica el uso del pedal en el vibráfono, se realizó un estudio minucioso, compás por compás y frase por frase del desarrollo melódico presente en la composición. La partitura no especifica de manera explícita en qué momentos debe

emplearse el pedal, por lo que la decisión de su utilización en cada frase fue el resultado de la experiencia interpretativa y el criterio musical.

De este modo, se buscó garantizar un control sonoro preciso y una proyección clara del discurso melódico, evitando acumulaciones indeseadas de resonancia y favoreciendo la expresividad de la obra.

5.2.5. Mab.

Para el desarrollo de habilidades técnicas y control motriz, la construcción de patrones rítmicos que se tomaron en consideración fueron los patrones lineales anteriormente abordados por el tutor, Dr. Carlomagno Araya durante el proceso.

Estos patrones, bajo la sugerencia del Dr. Carlomagno Araya, se trabajaron de una manera muy sistemática. Este método está conformado por seis patrones lineales, los cuales han sido señalados con anterioridad, y siete formas de estudio que buscan afianzar la movilidad, integralidad y control de estos patrones en la batería.

La primer forma de estas siete formas de estudio consiste en ejecutar el patrón lineal de la manera más plana e integral posible. El uso de acentos únicamente en la mano derecha dentro de una misma superficie representa la segunda forma. La tercer forma utiliza un desplazamiento de la mano derecha por todo el set de batería. Para la cuarta forma, la mano izquierda exclusivamente es quien proporciona los acentos en una sola superficie del patrón lineal. Luego, la mano izquierda se desplaza por la batería para ejecutar la quinta forma. Durante la sexta forma ambas manos ejecutan acentos en la misma superficie. Finalmente, la séptima forma constituye la improvisación y desplazamiento de ambas manos por todo el set de batería sin alterar el patrón lineal.

Seguidamente, con el fin de otorgar una orientación rítmica más clara a este concepto, se incorporó una limitante que consiste en mantener un golpe fijo en el redoblante sobre los pulsos dos y cuatro de cada compás. De esta manera, mientras se aseguraba un ritmo constante y estable, en los demás espacios se exploraron las distintas posibilidades que ofrecían los seis patrones lineales, sus distintas digitaciones posibles y su distribución a lo largo de las diferentes superficies de la batería.

Ahora bien, para evitar el atropellamiento musical a otros instrumentos, se identificaron puntos claves de coincidencia para mejorar el balance sonoro. Estos puntos permitieron que la batería no interfiriera con las ideas ni con la estabilidad musical de los demás ejecutantes. Por el contrario, favorecen al desarrollo motivico de la obra. Sin embargo, la identificación y aprovechamiento de estos puntos recalca el desarrollo y experiencia sobre la sensibilidad auditiva, así como la imaginación y retención musical de modo que dichos puntos puedan incorporarse conscientemente durante la ejecución.

Capítulo 6. Conclusiones.

A lo largo de este trabajo final de graduación se abordaron tanto los distintos desafíos interpretativos que surgieron en el proceso de montaje del repertorio seleccionado, así como los recursos y estrategias empleadas para afrontarlos. Este proceso no sólo permitió resolver los retos sino que también contribuyó al fortalecimiento de la disciplina de estudio y a un crecimiento significativo en la formación profesional del autor de este trabajo.

El análisis y reconocimiento de las estructuras, formas y demás características de cada obra permitieron desarrollar una relación más íntima y profunda con las mismas, favoreciendo una conexión más coherente con su intención musical. Este proceso le facilitó al intérprete desarrollar una ejecución más sólida, consciente y fiel al carácter de cada pieza.

Es esperable que el repertorio requerido para estos tipos de recitales sea de un nivel avanzado y que conlleve retos interpretativos, técnicos y expresivos. En este sentido, la identificación de dichos desafíos interpretativos constituyó el primer paso para el establecimiento de un plan de estudio claro y eficiente. Esta conciencia permitió abordar las obras de la manera más integral posible. Este enfoque estructurado favoreció la aplicación de estrategias concretas durante el proceso de estudio y ensamblaje de estas obras.

En varias ocasiones, durante las horas de ensayo, la experimentación musical se utilizó como herramienta de búsqueda de resoluciones a los problemas técnicos individuales y grupales. Esto fomentó la creatividad y promovió el desarrollo de habilidades transferibles a los demás instrumentos de percusión. Por tanto, esto permitió abordar los desafíos de una manera más flexible y consciente, fortaleciendo el dominio técnico y la expresión musical.

En paralelo al párrafo anterior, se utilizaron muchos recursos y herramientas conocidas y ya planteadas por distintos autores mencionados en el marco teórico de este trabajo. Sin embargo, gracias al proceso de experimentación, el repertorio se transformó en un medio y no en un fin en sí mismo. Esta apertura de perspectiva permitió ir más allá de la mera reproducción técnica de las obras, y convertirlas en espacios de búsqueda, creación y autoconocimiento musical.

Alejarse temporalmente de los enfoques estrictamente teóricos y de los métodos tradicionales brindó la oportunidad de desarrollar ideas musicales propias, fortaleciendo una identidad interpretativa propia y una comprensión artística más amplia de los instrumentos de percusión.

Finalmente, este proceso implicó un cambio significativo en la manera de pensar y abordar la interpretación musical. Supuso una búsqueda de mayor libertad musical, alejándose de los libros de ejercicios técnicos musicales, para dar paso a una relación más intuitiva con los instrumentos y la música en general. Dejar de concentrarse únicamente en la ejecución de notas correctas, permitió priorizar la intención, el sonido y el discurso musical, aspectos que enriquecen profundamente el desarrollo artístico e interpretativo de todo músico.

Referencias bibliográficas.

Agencia de Servicios Informativos de Chiapas. (2015). *3er Concurso Latinoamericano de Marimbistas*.

<https://www.asich.com/3er-concurso-latinoamericano-de-marimbistas.html>

Apel, W. (1950). *Harvard Dictionary of Music*. Sexta Edición

<https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.215605/page/n9/mode/2up>

Bejarano, D. (2023). Introducción a la práctica artística como investigación: Un método de activación de procesos educativos para el desarrollo académico y colectivo. *Arte, Individuo y Sociedad*. Vol. 36. Núm. 3. pp. 639-648. <https://doi.org/10.5209/aris.92992>

Chester, G. (1985). *The new breed*. Modern Drummer Publications, Inc.

Cooper, G. y Meyer, L. (1960). *The rhythmic structure of music*. The University of Chicago Press, Chicago.

Dahl, S. y Friberg, A. (2007). *Visual perception of expressiveness in musicians' body movements*. Music Perception Aalborg University.

D'Amario, S. (2018). *Interpersonal synchronization in Ensemble Singing: The Roles of Visual Contact and Leadership, and Evolution across Rehearsals*. [Tesis de doctorado, Universidad de Nueva York]. <https://core.ac.uk/reader/189841560>

Deutsch, D. (2013). *The psychology of music*. Tercera Edición. Academic Press Elsevier Inc.

Eriksen, A., Loras, H., Pedersen, A. y Sigmundsson, H. (2018). *Proximal-distal motor control in skilled drummers: the effect on tapping frequency of mechanically constraining joints if the arms in skilled drummers and unskilled control.*

<https://doi.org/10.1177/2158244018791220>

Hamilton, A. (2007). *Aesthetics and music.* Continuum International Publishing Group.

Jackson, G. (2008). *The synergy method of playing rudiments.* [Tesis de doctorado, Universidad de Alabama]

<https://www.proquest.com/openview/50cb834913d0bd75f4f9b97a3e60be26/1?pq-origsite=gscholar&cbl=18750>

Johnston, M. (2014). *Groove freedom.* [Libro autoeditado].

López-Cano, R. y San Cristóbal Opsu, Ú. (2014). *Investigación artística en música: Problemas, métodos, experiencias y modelos.* Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, Escuela Superior de Música de Catalunya.

Thomassie, J. L. (s. f.). *Jensen L. Thomassie.* Página biográfica.

<https://www.jensenthomassie.com/#/>

Thomassie, J. L. (2023). *Distractions for solo snare drum and electronics.* Partitura y acompañamiento.

https://www.jensenthomassie.com/store/p24/Distractions_for_solo_snare_drum_and_electronics.html#/

Toussaint, G. (2020). *The Geometry of Musical Rhythm.* Taylor & Francis Group, LLC.

Mattingly, R. (s.f.). *PAS Hall of Fame: Garwood Whaley*. Página biográfica.

<https://pas.org/garwood-whaley/>

Percussive Arts Society. (1984). *Percussive Arts Society International Drum Rudiments*.

<https://pas.org/wp-content/uploads/2024/04/pas-rudiments.pdf>

Pfordresher, P. (2003). *The role of melodic and rhythmic accents in musical structure*. Music

Perception, 20 (4) 431-464 <https://doi.org/10.1525/mp.2003.20.4.431>

Radice, M. (2012). *Chamber Music: An essential history*. University of Michigan Press.

Rock, B. (1993). *The encyclopedia of groove*. CPP/Belwin, Inc.

Saitta, C., Del Fabbro, J. y Saitta, S. (2025). *Elementos del ritmo musical*. Pontificia

Universidad Católica Argentina.

<https://repositorio.uca.edu.ar/handle/123456789/19851>

Savage, M. (1996). *Savage rudimental workshop: A musical approach to develop total*

control of the 40 P.A.S. rudiments. Alfred Publishing Co.

Séjourné, E. (2025). *Biography Emmanuel Séjourné*. Página biográfica.

<https://emmanuelsejourne.com/biography/>

Séjourné, E. (2025). *Chamber Music: Pachisa*. Repertorio del compositor.

<https://emmanuelsejourne.com/works/chamber-music/>

Whaley, G. (2010). *Dialogue for Snare Drum and Timpani*. [Archivo de Video]. Youtube.

<https://www.youtube.com/watch?v=VKZsl6GsvoA>

Whaley, G. (2018). *Meredith music publication best seller, Garwood Whaley*. Página biográfica.

<http://www.garwoodwhaley.com/index.php>