



UNIVERSIDAD DE CIENCIAS Y ARTES
DE CHIAPAS

FACULTAD DE MÚSICA.
LICENCIATURA EN MÚSICA.

DOCUMENTO RECEPCIONAL

Descripción teórica de la técnica del tenorista chiapaneco.
Un acercamiento desde la práctica marimbística tradicional.

PARA OBTENER EL GRADO DE
LICENCIADO EN MÚSICA

PRESENTA:

JORGE MARIO MENDOZA GUTIÉRREZ

DIRECTOR DE TESIS:

DR. JOSÉ ISRAEL MORENO VÁZQUEZ.

TUXTLA GUTIÉRREZ, CHIAPAS. ABRIL DEL 2021.





UNIVERSIDAD DE CIENCIAS Y ARTES DE CHIAPAS
DIRECCION DE SERVICIOS ESCOLARES
DEPARTAMENTO DE CERTIFICACIÓN ESCOLAR



Autorización de Impresión

Lugar y Fecha: Tuxtla Gutiérrez, Chiapas; 14 de abril 2021

C. Jorge Mario Mendoza Gutiérrez

Pasante del Programa Educativo de: Licenciatura en Música

Realizado el análisis y revisión correspondiente a su trabajo recepcional denominado:

Descripción teórica de la técnica del tenorista chiapaneco: Un acercamiento desde la práctica

marimbística tradicional.

En la modalidad de: Elaboración de texto

Nos permitimos hacer de su conocimiento que esta Comisión Revisora considera que dicho documento reúne los requisitos y méritos necesarios para que proceda a la impresión correspondiente, y de esta manera se encuentre en condiciones de proceder con el trámite que le permita sustentar su Examen Profesional.

ATENTAMENTE

Revisores

Mtro. Alexander Cruz González

Mtra. Jenny Arcelia López Infante

Dr. José Israel Moreno Vázquez

Firmas

ÍNDICE

Resumen	5
Introducción	9
1. Cimiento técnico: ejercicios preparatorios ejecutados con dos y cuatro baquetas	16
1.1 Ejercicios para dos baquetas	17
2. Ejercicios técnicos para cuatro baquetas: acordes, arpeggios, terceras y sextas	36
3. Armonía y melodía: posiciones armónicas típicas de la práctica del tenorista	50
4. Ritmo armónico: patrones rítmicos que dan sustento a la práctica musical	59
4.1 Patrones de son	63
4.2 Patrones de zapateado	64
Conclusiones	68
Anexos	70
Bibliografía	78

AGRADECIMIENTOS

A MIS ANCESTROS, POR PERMITIRME ENCONTRAR EL CAMINO POR EL CUAL TRANSITAR.
A MI MADRE, PADRE Y HERMANOS, POR GENERAR EL SUSTENTO NECESARIO PARA SEGUIR EN LA
MÚSICA Y EN LA VIDA.

A MIS MAESTROS, ALMA GRACIA Y ALEJANDRO. SIN SU AYUDA Y ENSEÑANZAS EN LA PERCUSIÓN,
NO HUBIERA LLEGADO A ESTE MOMENTO.

EN ESPECIAL A MI MAESTRA DE MARIMBA, KEIKO KOTOKU. POR DEMOSTRARME QUE “ANTES DE
SER MEJOR MÚSICO, HAY QUE SER MEJOR PERSONA”. SERÁ UN HONOR SEGUIR CON SU LEGADO.

A CHIAPAS, POR RECORDARME DE DÓNDE VENGO, QUIÉN SOY Y HACIA DÓNDE VOY.

A CADA PERSONA QUE HA CAMINADO CONMIGO Y QUE SEGUIRÁ HACIÉNDOLO HASTA EL FIN.

¡QUÉ LA MARIMBA, VIVA!

JORGE MARIO MENDOZA GUTIÉRREZ.

RESUMEN

Hoy en día, se puede afirmar que el estado Chiapas goza de una gran riqueza musical gracias al sincretismo cultural emanado de la marimba. Un instrumento que poco a poco ha desarrollado repertorio propio, partiendo de la diversidad de géneros musicales que han sido adaptados para este instrumento.

Desde finales del siglo XIX con la invención de la marimba cromática, dicho instrumento ha integrado a su repertorio innumerables géneros musicales dancísticos como polkas y valsos. Por ejemplo, algunos investigadores como Israel Moreno mencionan que fue justo en este contexto, cuando los propios marimbistas fueron dejando atrás muchos de los *sones* y *zapateados* tradicionales de Chiapas.

Lo anterior da cuenta cómo la marimba -y los marimbistas- en Chiapas, se han desarrollado mediante procesos de transformación, diversificación y sobre todo modernización. Los músicos tradicionales tuvieron que adaptar sus técnicas para poder interpretar diversos géneros populares, desarrollando estructuras normativas para el formato y para las funciones musicales que desempeña cada integrante del ensamble.

En este sentido El “*tenorista*”, “*solista*”, “*requintista*” o “*florista*”, destaca entre el formato de marimba tradicional por ser el único que ejecuta a cuatro baquetas. Una técnica que es resultado de años de experiencia musical, ya que requiere poseer pericia y dominio tanto del instrumento, como de la música interpretada en el repertorio.

Este trabajo de tesis buscó sintetizar una parte del conocimiento de la técnica moderna del tenorista, elaborando una guía dividida en ejercicios que puedan ser útiles para el estudiante de percusión de todos los niveles. Con la idea de crear una alternativa que desarrolle cimientos técnicos para la marimba académica, pero que parte de los conocimientos emanados de la tradición marimbista chiapaneca. Una vez estudiando y depurando este conocimiento, la técnica tradicional chiapaneca (codificada en términos académicos), puede convertirse en una alternativa viable que ayude a la comprensión, ejecución e interpretación de la marimba. Este trabajo dio como resultado 15 ejercicios y un listado con 14 patrones rítmicos.

Abstract

Today, it can be said that the Chiapas state enjoys a great musical richness thanks to the cultural syncretism emanating from the marimba. An instrument that has gradually developed its own repertoire, based on the diversity of musical genres that have been adapted for this instrument.

Since the end of the nineteenth century with the invention of the chromatic marimba, this instrument has integrated into its repertoire countless dance musical genres such as polkas and waltzes. For example, some researchers, such as Israel Moreno, mention that it was right in this context, when the marimbist themselves were leaving behind many of Chiapas' traditional *sones* and *zapateados*.

This shows how marimba - and marimba players - in Chiapas have been developed through processes of transformation, diversification and above all modernization. Traditional musicians had to adapt their techniques to interpret various popular genres, developing normative structures for the format and for the musical functions that each member of the assembly performs.

In this sense the "tenorist", "soloist", "requintist" or "florist", stands out among the traditional marimba format for being the only one that executes four mallets. A technique that is the result of years of musical experience, since it requires possessing expertise and mastery of both the instrument and the music performed in the repertoire.

This thesis work sought to synthesize a part of the tenorist's knowledge of modern technique, developing a guide divided into exercises that may be useful for the percussion student of all levels. With the idea of creating an alternative that develops technical foundations

for academic marimba, but that is part of the knowledge emanating from the chiapaneca marimbist tradition. Once studying and debugging this knowledge, the traditional chiapaneca technique (coded in academic terms), can become a viable alternative that helps the understanding, execution, and interpretation of marimba. This work resulted in 15 exercises and a list of 14 rhythmic patterns.

Descripción teórica de la técnica del tenorista chiapaneco

Un acercamiento desde la práctica marimbística tradicional

En la transcripción de música popular pueden tomarse en consideración solamente dos dimensiones: la altura del sonido (es decir, la vertical) y el ritmo (la horizontal).

BÉLA BARTÓK

Introducción

El Estado de Chiapas goza de una gran riqueza musical gracias al sincretismo cultural de su tradición marimbística. Dicho instrumento y el engrosamiento del repertorio; así como la adopción, asimilación y reproducción de distintos géneros musicales en la mayoría de las festividades de la región, han posicionado a la marimba tradicional como uno de los símbolos del imaginario colectivo y de la cotidianidad en Chiapas, de modo que se ha inserto dentro del abanico de las músicas tradicionales mexicanas.

De este modo, siendo uno de los instrumentos más jóvenes en nuestro país, tanto la marimba de concierto o académica -así como la de corte tradicional- se ha abierto camino para convertirse en una práctica en la que se pueden interpretar diversos géneros musicales, así como una gran cantidad de estilos. Esto sin duda esto ha posicionado a la marimba como parte de la música mexicana y es representativa en varios estados del sureste mexicano, como Chiapas, Oaxaca, Tabasco y Veracruz.¹ De esta manera en el sur de México, principalmente en Chiapas, la población continúa confiriéndole a la marimba un estatus de identidad local, como si fuese igual a otros géneros folclóricos.²

¹ Israel Moreno, *La marimba en Chiapas: evolución y desarrollo musical*. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, México, CONECULTA. Dirección de publicaciones: UNICACH, 2019. p. 12.

² *Ibidem*, p. 97- 100.

En la década de los setenta del siglo pasado, se fundó la Escuela de Música de la ICACH, (Instituto de ciencias y artes de Chiapas), hoy Facultad de Música de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, ubicada en la ciudad de Tuxtla Gutiérrez.³ Dicha institución pondera el estudio de la música para marimba y muestra de ello es que se ofrecen clases de dicha especialidad desde el nivel infantil, preuniversitario, licenciatura y maestría. Hoy en día, desde el nivel licenciatura se da un enfoque al estudio académico y, en ese sentido, de la marimba clásica, solista o de concierto, mismo que se complementa con la práctica de la marimba tradicional chiapaneca.⁴ Anteriormente, a partir del año de 1975, cuando sólo se ofertaba el nivel técnico, únicamente se estudiaba marimba tradicional. Con la llegada del maestro Jesús Morales, en 1992, inició un acercamiento hacia la marimba académica, especialmente cuando introdujo la técnica de agarre independiente de Stevens. Pero no fue sino hasta 1997 con la llegada del Dr. Israel Moreno que se comenzó a incorporar el repertorio contemporáneo y la técnica de agarre cruzado tradicional mexicano.

Por ello, en dicha casa de estudios se ofrece la posibilidad de estudiar de manera profesional la marimba de concierto, enfatizando la formación de músicos e instrumentistas que comprendan y reconozcan la diversidad étnica y cultural del estado de Chiapas. Como se ilustra en la misión disponible en su página web: La Facultad de Música educará propiciando el rescate, la creación y la difusión de la cultura musical en contribución al enriquecimiento cultural regional.⁵

³ Página web de la Facultad de música – UNICACH, <https://www.famunicach.com/post/2018/03/22/nace-facultad-de-m%C3%BAsica-de-la-unicach>, (consultado el 1 de abril del 2021).

⁴ Hilario Cigarroa, *Los concursos estatales de marimba: su historia y su impacto en la cultura musical de Chiapas*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, Repositorio UNICACH, 2018. p 114.

⁵ Página web de la Facultad de música - UNICACH, <https://www.famunicach.com/mision-y-vision>, (consultado el 21 de octubre de 2020).

Por lo anteriormente planteado se pretende investigar la técnica del *tenorista chiapaneco*, partiendo de tres rubros que condensa su ejecución: Cimiento técnico, Armonía-Melodía y Ritmo-Armónico. Según Moreno, el *tenorista* del conjunto tradicional de marimba chiapaneca es “el músico que toca la marimba requinta. Utilizando melodías más graves e incorporando la improvisación, el uso de las cuatro baquetas y mejores posibilidades armónicas”. (Moreno, 2016:41). El mismo Dr. Moreno en su libro *La marimba en Chiapas*⁶ Lo conceptualiza de la siguiente manera: “Tenorista es el adjetivo con que se reconoce a los marimbistas que tocan con cuatro baquetas en la parte grave de la marimba requinta; llevan generalmente el liderazgo en el grupo y ejecutan las improvisaciones”. Otra definición es: “*Tenorista* es el nombre que se le atribuye a la persona que toca la parte grave de la marimba tenor o requinta, y ejecuta a cuatro baquetas”. (Cigarroa, 2018: 107).

Ahora bien, hablando del formato y de la ejecución de la marimba tradicional, podríamos mencionar que ya existe una estandarización al respecto, misma que deviene de una contribución instrumental. Una de las atribuciones de Francisco Santiago Borraz no fue solamente inventar la requinta, sino crear uno de los formatos típicos de los conjuntos marimbísticos en Chiapas.⁷ La alineación idónea se ha definido en siete ejecutantes distribuidos en dos instrumentos. “La marimba por mucho tiempo se ejecutó sola; es decir, sin otros instrumentos que la acompañaran y, poco a poco, se fueron sumando más ejecutantes al mismo instrumento hasta llegar a la integración actual de siete marimbistas en un ensamble con dos marimbas”. (Moreno, 2019: 34). En la llamada *marimba grande*,⁸ se disponen a cuatro instrumentistas mientras que en la marimba *requinta o tenor*,⁹ se alinean tres puestos más: Se

⁶ Israel moreno, *Op cit*, p. 216.

⁷ Laurence Kaptain, *Maderas que cantan*, Chiapas, México. Instituto Chiapaneco de Cultura, 1991. p. 45.

⁸ Así se les denomina a las marimbas de 5 y hasta 6 octavas y media.

⁹ Marimba de ámbito más reducido, suelen estar integradas por 4 o 4 y media octavas.

dobra la *primera y segunda voz*; y se integra un instrumentista extra. Figura clave de nuestra documentación y que se distingue por ser el único músico que toca con cuatro baquetas: *el tenorista o solista*.

En nuestros días dicho formato se sigue usando en el ámbito de la ejecución de la música de marimba en Chiapas. Incluso, es considerado por el gremio como una forma tradicional, destacando y alentando así su reproducción. Por ejemplo, el reconocido músico chiapaneco Daniel García Blanco también la señala como la alineación idónea de una marimba.¹⁰ En este sentido, todo indica que la investigación musical de la marimba chiapaneca tiene que estar enfocada en el análisis y desarrollo de las técnicas provenientes del formato tradicional. Por ejemplo, Moreno menciona como “tampoco existen estudios que provean información sobre el origen, desarrollo y transformación de las técnicas de ejecución, la apropiación de nuevas técnicas como el uso y evolución de las cuatro baquetas y la necesidad de abordar un repertorio más complejo”. (Moreno, 2019: 14). Con lo mencionado también se podría dar fuerza a la afirmación que hace Godínez al comentar que existen pocos trabajos documentados con rigor en la escritura o conceptos musicales.¹¹

En Chiapas, la mayoría de los músicos tradicionales dedicados a la marimba tienen conocimiento de la técnica para cuatro baquetas, es tal el dominio de esta forma de ejecución que incluso se han fundamentado ciertos lineamientos para su aplicación. Citando la investigación sobre marimbas diatónicas que coordinó el Dr. Helmut Brenner *Voces de la sierra*.

¹⁰ Laurence Kaptain, *Op Cit*, p. 96 -98.

¹¹ Lester Godínez, *La marimba guatemalteca: antecedentes, desarrollo y expectativa. Un estudio histórico, organológico y cultural*, Guatemala, FCE (Ensayo Centroamericanista), 2002. p. 85.

Marimbas sencillas en Chiapas,¹² afirma la importancia de dicha técnica: “Entre los aspectos que considero importantes de esta documentación es el hecho de que todos los solistas en los grupos son buenos ejecutantes de las cuatro baquetas”. Algo que la mayoría de las investigaciones sobre la marimba chiapaneca han dejado de lado, pero que de alguna manera se encuentra implícitamente en el desarrollo de la técnica de 4 o más baquetas. Esta técnica es resultado de años de experiencia e intuición musical, por lo que el “*tenorista*”, “*solista*”, “*requintista*” o “*florista*”,¹³ es el único que ejecuta a cuatro baquetas en la marimba, porque su dominio requiere de mucha habilidad y control de la técnica tanto del instrumento, como de los conocimientos armónicos para poder interpretar el repertorio.

En el ámbito de la percusión contemporánea y tomando como referencia únicamente el estudio de la marimba, podríamos mencionar decenas de métodos técnicos que se utilizan hoy en día. Todos estos libros (los cuales datan de finales del siglo XX y que en su mayoría son de manufactura estadounidense), han servido para moldear la educación del percusionista moderno. Lo interesante es que casi todos los trabajos están ideados para resolver la problemática de las cuatro baquetas y su aplicación musical en el formato de *marimba solo*.¹⁴ Por mencionar algunos ejemplos: Existe el *Method of movement for marimba*¹⁵ (1979) de Leigh Howard Stevens, el *Developing four mallet technique*¹⁶ (1978) de Marj Holmgren, el *Four mallet marimba playing a Musical Approach for All level*¹⁷ (2003) de Nancy Zeltsman, el

¹² Helmut Brenner, José Israel Moreno Vázquez, Juan Alberto Bermúdez Molina, *Voces de la sierra. Marimbas sencillas en Chiapas*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas- Universidad de Música y Arte dramático de Gratz, p. 46.

¹³ Es un término que también se refiere al solista pero que ya no es concepto que se utilice.

¹⁴ Marimba solo se refiere a la ejecución de ese instrumento por un solo ejecutante y es común en el ámbito internacional de las escuelas profesionales de música.

¹⁵ Stevens, Leigh Howard, *Method of movement of marimba*, New Jersey, Keyboard percussion publication, 1993 (1 ed.1979).

¹⁶ Marj Holmgren, *Developing Four Mallet Technique*, Estados Unidos, Studio 4 productions,1978

¹⁷ Nancy Zeltsman, *Four mallet marimba playing: A musical approach for all levels*, Editor Hal Leonard; Edición: Otab, 1 de noviembre del 2003.

*Marimba: Technique Through music*¹⁸ de Mark Ford (2005), etc. Dichos métodos han tenido resultados provechosos para el estudio del instrumento. Muestra de ello, es que, hablando del primer ejemplo, se ha generado una escuela y una técnica basándose en lo que propone el documento. La técnica es conocida como *Técnica Stevens* y se ha implementado en conservatorios y universidades de todo el mundo, incluyendo México.

Sin embargo, en nuestro país existe poca música escrita para ser ejecutada de forma tradicional en la posición del tenorista, de esto encontramos un número reducido de métodos, libros o tesis que aborden este lenguaje interpretativo, y sobre todo que ayuden a enseñar y entender su aplicación técnica. Por ello se ha optado por el estudio de literatura musical externa para la educación de los marimbistas y percusionistas mexicanos. No obstante, dichas propuestas tienden a ser monótonas y sin un real sentido musical. Citando a la Mtra. López Infante, que justifica ese hecho de la siguiente manera: “Los ejercicios que el método Stevens comprende son 590, y están organizados por nivel de dificultad. Sin embargo, y esta es mi experiencia personal, aunque se le sugiera al estudiante crear sus propios ejercicios, como ejecutar el mismo patrón en diferentes tonalidades, esto a la larga hace que el alumno sienta que lo que toca es invariable y sin sentido musical, por lo que después de cierto tiempo se pierda la concentración; el resultado es un estudio inconsciente.”¹⁹

Por esa razón el propósito del presente escrito es darle un giro al enfoque con el que los autores han estudiado el problema. Por lo anterior se propone apuntalar la técnica tradicional de ejecución del tenorista como un conocimiento, (de la tradición emana y que se ha generado durante más de medio siglo), para crear un nuevo acercamiento pedagógico para las cuatro

¹⁸ Ford, Mark, *Marimba: technique through music*. USA, Innovative Percussion Inc, 2005.

¹⁹ Jenny Arcelia López Infante, “*Estudios para marimba: Arreglos de música mexicana para marimba contemporánea con enfoque al desarrollo técnico del movimiento y control de las cuatro baquetas*”, Chiapas, repositorio UNICACH, 2020, p. 17.

baquetas. Se describió de manera teórica y tradujo al lenguaje académico dicho conocimiento, elaborando una guía que pueda servir al estudiante de marimba de todos los niveles. La idea es crear y aplicar, por medio de esta técnica tradicional, una alternativa para desarrollar cimientos musicales de la marimba tradicional a la marimba académica. Para ello, se describirán y categorizarán una serie de ejercicios que engloban años de experiencia musical del tenorista tradicional chiapaneco.

1. Cimiento Técnico: Ejercicios preparatorios ejecutados con dos y cuatro baquetas.

A continuación, se describirá la primera serie de ejercicio, mismos que se trabajará con 2 baquetas utilizando únicamente una baqueta en cada mano. Cada ejercicio preparatorio para dos baquetas se ejecutará con dos tipos de articulaciones: *Articulación paralela* y *articulación alternada*; asimismo, se trabajará con cuatro formas de ejecución.

Estos ejercicios tratan de resolver problemas técnicos que se presentan habitualmente en la música tradicional para marimba. Lo primero que se tomará en cuenta es que, como se mencionó anteriormente, las baquetas tocarán de manera paralela y en bloques, asegurándose estrictamente que se mantenga el intervalo de octava entre las voces exteriores. (Generalmente estas voces se encargarán de ejecutar la melodía en las piezas tradicionales). Los ejercicios son para dos baquetas (una por mano), requieren lograr buen sonido y un sentido paralelo de la ejecución.

La primera serie de ejercicios se trabajará con dos baquetas, generando un intervalo de octava entre cada mano, partiendo del do 4 - do 5, hasta el do 5- do 6 (índice Riemann), es decir: una octava de ámbito. Los ejercicios preparatorios para dos baquetas se cimentaron sobre la escala cromática. Es importante tener claro dicho movimiento sobre el teclado, ya que gran parte de estos ejercicios existen en función de este principio. Para desarrollar la serie de ejercicios técnicos a dos baquetas, se deberá de tener presente la idea de que las baquetas exteriores (1 y 4) siempre toquen la misma nota a distancia de octava y de manera paralela. Esto obligará a que las manos, tanto derecha como izquierda, toquen siempre juntas.

1.1 Ejercicios para dos baquetas.

“*Las muñecas de chiapaneco* es una frase que se oye con frecuencia y que sucintamente expresa la opinión tan ampliamente compartida de que los chiapanecos son excelentes marimbistas de nacimiento. Por supuesto, en Chiapas se da por hecho esta suposición, pero también en la Ciudad de México mucha gente sostiene la idea de que un “verdadero” marimbista debe de ser chiapaneco”. (Kaptain, 2014: 72)²⁰

Ejercicio 1. *Bordado de segunda mayor ascendente.* Comenzar desde el *do 4 – do 5 hasta el do 5- do 6* y de regreso. (Se mantiene siempre el intervalo de octava entre las manos).

De manera cromática tocar con bordados ascendentes de segundas mayores.

The image shows a musical score for a two-staff exercise. The first system consists of four measures. The bass clef starts on D4 and the treble clef starts on D5. The notes ascend by major seconds in a chromatic fashion: D, E, F#, G, A, B, C, D. The second system also consists of four measures, starting on D5 in the bass clef and D6 in the treble clef, following the same chromatic ascending pattern: D, E, F#, G, A, B, C, D.

Figura 1: Ejercicio de segundas mayores.

²⁰ Para más información consultar a Theodore Solis en “Muñecas de chiapaneco. The Economic importance of selfimage in the world of mexican marimba”, en *Latin American Music Review*, vol. 1, num. 1, 1980.



Figura 2: Ejercicio de segundas mayores.



Figura 3: Ejercicio de segundas mayores.



Figura 4: Ejercicio de segundas mayores.

Ejercicio 2. *Terceras menores y mayores.*



Figura 5: Ejercicio de terceras menores.

41

Musical score for exercise 41, measures 41-44. Treble and bass clefs. Key signature: one flat. Rhythmic pattern: eighth notes with slurs and ties. Measure 44 ends with a whole rest in the treble and a half note in the bass.

45

Musical score for exercise 45, measures 45-48. Treble and bass clefs. Key signature: one flat. Rhythmic pattern: eighth notes with slurs and ties. Measure 48 ends with a whole rest in the treble and a half note in the bass.

Figura 6: Ejercicio de terceras menores.

50

Musical score for exercise 50, measures 50-52. Treble and bass clefs. Key signature: one flat. Rhythmic pattern: eighth notes with slurs and ties. Measure 52 ends with a whole rest in the treble and a half note in the bass.

53

Musical score for exercise 53, measures 53-55. Treble and bass clefs. Key signature: one flat. Rhythmic pattern: eighth notes with slurs and ties. Measure 55 ends with a whole rest in the treble and a half note in the bass.

56

Musical score for exercise 56, measures 56-58. Treble and bass clefs. Key signature: one flat. Rhythmic pattern: eighth notes with slurs and ties. Measure 58 ends with a whole rest in the treble and a half note in the bass.

Figura 7: Ejercicio de terceras menores.

Figura 8: Ejercicio de terceras menores.

Figura 9: Ejercicio de terceras mayores.

74

Musical notation for exercise 74, measures 74-77. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including some accidentals (sharps and naturals). The left hand provides a harmonic accompaniment with eighth and sixteenth notes. Measure 77 ends with a double bar line.

78

Musical notation for exercise 78, measures 78-81. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including some accidentals (sharps and naturals). The left hand provides a harmonic accompaniment with eighth and sixteenth notes. Measure 81 ends with a double bar line.

Figura 10: Ejercicio de terceras mayores.

82

Musical notation for exercise 82, measures 82-83. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including some accidentals (sharps and naturals). The left hand provides a harmonic accompaniment with eighth and sixteenth notes. Measure 83 ends with a double bar line.

84

Musical notation for exercise 84, measures 84-86. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including some accidentals (sharps and naturals). The left hand provides a harmonic accompaniment with eighth and sixteenth notes. Measure 86 ends with a double bar line.

87

Musical notation for exercise 87, measures 87-89. The piece is in G major (one sharp) and 3/4 time. The right hand features a melodic line with eighth and sixteenth notes, including some accidentals (sharps and naturals). The left hand provides a harmonic accompaniment with eighth and sixteenth notes. Measure 89 ends with a double bar line.

Figura 11: Ejercicio de terceras mayores.

Figura 12: Ejercicio de terceras mayores

Ejercicio 3. Cuartas justas.

De manera cromática tocar cuartas comenzando con la nota do 4 – do 5.

Figura 13: Ejercicio de cuartas justas.

Mismo ejercicio comenzando con la cuarta, es decir: fa 4 – fa 5.

106

110

This musical score consists of two systems of piano accompaniment. The first system, labeled 106, spans four measures. The second system, labeled 110, also spans four measures. Both systems feature a treble and bass clef. The music is written in a key with one sharp (F#) and one flat (Bb). The first system shows a sequence of chords and intervals, while the second system continues this sequence with more complex rhythmic patterns.

Figura 14: Ejercicio de cuartas justas.

114

117

120

This musical score consists of three systems of piano accompaniment. The first system, labeled 114, spans three measures. The second system, labeled 117, spans three measures. The third system, labeled 120, spans two measures. All systems feature a treble and bass clef. The music is written in a key with one sharp (F#) and one flat (Bb). The first system shows a sequence of chords and intervals, while the second and third systems continue this sequence with more complex rhythmic patterns.

Figura 15: Ejercicio de cuartas justas.

Figura 16: Ejercicio de cuartas justas.

Ejercicio 4. *Quintas justas.*

Cromáticamente tocar quintas comenzando con la nota do 4 – do 5.

Figura 17: Ejercicio de quintas justas.

Ahora comenzando con la quinta, es decir: sol 4 – sol 5

Musical score for Figure 18, measures 142-145. The score is written for piano in treble and bass clefs. Measure 142 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bass line consists of quarter notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. The treble line consists of quarter notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Measure 143 continues with the same bass line and treble line shifted down an octave: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. Measure 144 continues with the same bass line and treble line shifted down another octave: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. Measure 145 ends with a whole note G2 in the bass and a whole rest in the treble.

Figura 18: Ejercicio de quintas justas.

Musical score for Figure 19, measures 149-152. The score is written for piano in treble and bass clefs. Measure 149 starts with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The bass line consists of quarter notes: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. The treble line consists of quarter notes: G4, A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Measure 150 continues with the same bass line and treble line shifted down an octave: G3, A3, B3, C4, D4, E4, F4, G4. Measure 151 continues with the same bass line and treble line shifted down another octave: G2, A2, B2, C3, D3, E3, F3, G3. Measure 152 ends with a whole note G2 in the bass and a whole rest in the treble.

Figura 19: Ejercicio de quintas justas.

170

174

Figura 22: Ejercicio de sextas menores.

178

181

184

Figura 23: Ejercicio de sextas menores.

31

31

34

34

37

37

Figura 24: Ejercicio de sextas menores.

198

198

Figura 25: Ejercicio de sextas mayores.

202

206

Figura 26: Ejercicio de sextas mayores.

210

213

216

Figura 27: Ejercicio de sextas mayores.

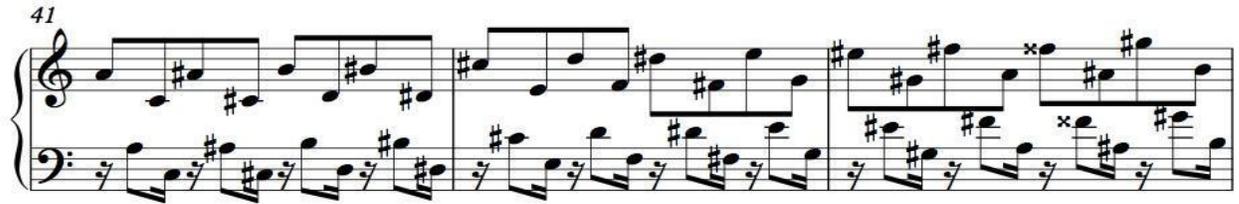


Figura 28: Ejercicio de sextas mayores.

Ejercicio 6. Terceras.

Ejecutar con terceras saltando de la fundamental a la tercera en octavas.

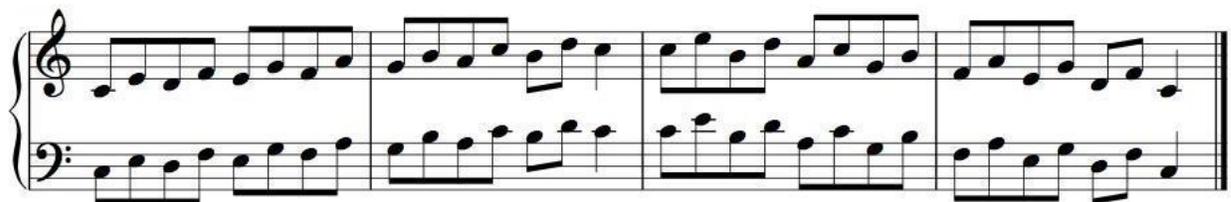


Figura 29: Ejercicio de terceras diatónico.

Mismo ejercicio comenzando con la tercera que va a la fundamental.



Figura 32: Ejercicio de terceras diatónico.

Ejercicio 7. *Diatónico: Terceras con variaciones rítmicas y acentos.*

Después de trabajar el ejercicio pasado, se podrán repetir sólo dos últimos ejercicios del *ejercicio 6* pero con variantes rítmicas acentuando cada tercer y quinta nota.

Acentuando cada tercera nota:



Figura 33: Ejercicio de terceras con variación.

Acentuando cada quinta nota:

The musical score for Figure 34 consists of two systems. The first system has two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a sequence of eighth notes with accents on the fifth note of each measure. The bass staff contains a sequence of eighth notes with accents on the first note of each measure. The second system also has two staves, continuing the exercise with similar rhythmic patterns and accents.

Figura 34: Ejercicio de terceras con variación.

Ahora comenzando con la tercera que va a la fundamental. Acentuando cada tercera nota:

The musical score for Figure 35 consists of two systems. The first system has two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a sequence of eighth notes with accents on the third note of each measure. The bass staff contains a sequence of eighth notes with accents on the first note of each measure. The second system also has two staves, continuing the exercise with similar rhythmic patterns and accents.

Figura 35: Ejercicio de terceras con variación.

Acentuando cada quinta nota:

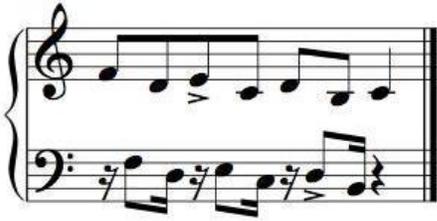
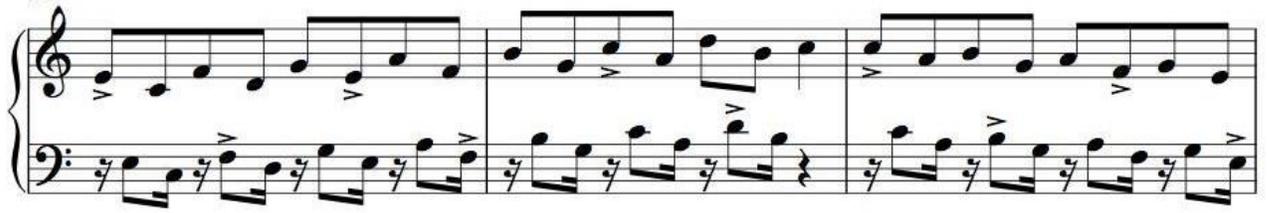


Figura 36: Ejercicio de terceras con variación.

2. Ejercicios técnicos para cuatro baquetas: Acordes, arpeggios, terceras y sextas.

La finalidad de los siguientes ejercicios es construir un cimiento técnico importante para ambas manos, así como generar la sensación espacial en el instrumento. Al tocar siempre la misma nota y a distancia de octava fija, es como se obtendrá un nivel homogéneo en cuanto a control y claridad en la ejecución.²¹ Se ha constatado que los ejercicios antes expuestos sirven para comprender muscularmente la función del intervalo trabajado, mismo que es utilizado en la primera posición armónica de la técnica del tenorista chiapaneco. Las baquetas exteriores siempre tocarán la misma nota a distancia de octava, mientras que las baquetas internas armonizarán la melodía trazada con la octava.

Es importante tomar como referencia la primera de las disposiciones armónicas ya que “el tenorista es el marimbista que toca las melodías más graves, incorporando la improvisación, primero con tres baquetas y posteriormente con cuatro de ellas”. (Moreno, 2019: 126). De manera gradual, el paso siguiente -habiendo conseguido dicho cimiento técnico- consiste en agregar las baquetas internas para comenzar a trabajar con la técnica a cuatro baquetas (dos por mano).²²

Gran parte del repertorio en la música tradicional para marimba se ha construido tomando en cuenta únicamente las notas de los acordes. Comúnmente se agregan a las melodías (a manera de notas de paso, bordados y retardos) adornos, partiendo estrictamente de las armonías planteadas. En la marimba, al tocar acordes paralelos, es decir, las cuatro baquetas

²¹ Los ejercicios preparatorios para cuatro baquetas se trabajarán con tres tipos de articulaciones: Articulación paralela, articulación alternada y permutación. Preferentemente realizar los ejercicios abarcando de dos a tres octavas. (Si así se requiere se podría trabajar en todo el ámbito de la marimba).

²² Se podrán utilizar cualquiera de las técnicas empleadas en la percusión académica moderna (Técnicas cruzadas: tradicional japonesa y tradicional chiapaneca- guatemalteca. Así como las técnicas independientes: Stevens y Musser).

siempre articulando juntas,²³ habrá que poner especial atención a los movimientos generados entre las baquetas internas. Ya que en la mayoría de los casos las voces interiores estarán encargadas de la armonía, por lo que se debe de conservar, independientemente de la topografía de los acordes, un sentido paralelo de la ejecución.

Para los siguientes ejercicios se tomará como referencia directa el *Developing four mallet technique*²⁴ de Marj Holmgren. Específicamente nos concentramos en el capítulo 5, en los ejercicios que llevan como título *four voice triads: chromatic movement*.

2.1 Ejercicio 8. Acordes.

Tocar acordes mayores cromáticamente, todos en posición de fundamental.

The image shows two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system is in 4/4 time and consists of two measures. The second system is in 3/4 time and consists of two measures. Both systems feature chromatic movement of major triads in root position. The first system starts with a C major triad (C4, E4, G4) and moves chromatically up to an F# major triad (F#4, A#4, C#5). The second system starts with a C major triad (C4, E4, G4) and moves chromatically down to an F major triad (F3, A3, C4).

Figura 37: Ejercicio con acordes en posición de fundamental.

²³ Arcelia López, 2020, p. 10 - 11.

²⁴ Marj Holmgren, *Developing Four Mallet Technique*, Estados Unidos, Studio 4 productions, 1978, p. 44-50.

Acordes mayores en posición melódica de 3ra.

The musical score for Figure 38 consists of two systems of piano accompaniment. The first system begins at measure 5 and the second at measure 7. Each system contains two staves (treble and bass clef). The chords are major triads in the third inversion, with a chromatic sequence of roots. The first system uses major keys (F#, C#, G#), and the second system uses minor keys (Bb, Eb, Ab). The notes are beamed together in groups of four, and the bass line moves in a chromatic descent while the treble line moves in a chromatic ascent.

Figura 38: Ejercicio con acordes en posición de tercera.

Cromáticamente acordes mayores comenzando en posición melódica de 5ta.

The musical score for Figure 39 consists of two systems of piano accompaniment. The first system begins at measure 11 and the second at measure 11. Each system contains two staves (treble and bass clef). The chords are major triads in the fifth inversion, with a chromatic sequence of roots. The first system uses major keys (F#, C#, G#), and the second system uses minor keys (Bb, Eb, Ab). The notes are beamed together in groups of four, and the bass line moves in a chromatic descent while the treble line moves in a chromatic ascent.

Figura 39: Ejercicio con acordes en posición de quinta.

Ejercicio 9. *Acordes mayores con bordado de semitono.*

Tocar de manera cromática acordes mayores en posición de fundamental agregando otro acorde mayor como un bordado de semitono descendente previo.

The musical score for Exercise 9 is presented in four systems, each with a treble and bass staff. The bass staff contains a descending chromatic sequence of major triads, with a semitone descending major triad preceding each. The treble staff contains a chromatic sequence of major triads. The exercise is divided into four systems, with measures 3, 5, and 7 marked at the beginning of the first, third, and fourth systems respectively. The key signature is one flat (B-flat).

Figura 40: Ejercicio con acordes en posición de fundamental.

De manera cromática tocar acordes mayores en posición de tercera agregando otro acorde mayor como un bordado de semitono descendente previo.

The image displays four systems of musical notation for piano exercises. Each system consists of a treble and bass staff. The exercises are numbered 9, 11, 13, and 15. The first system (9) contains 8 measures of music. The second system (11) contains 4 measures. The third system (13) contains 8 measures. The fourth system (15) contains 4 measures. The exercises involve chromatic movement of major chords in third position, with a descending semitone chord preceding each triplet.

Figura 41: Ejercicio con acordes en posición de tercera.

Tocar de manera cromática acordes mayores en posición de quinta agregando otro acorde mayor como un bordado de semitono descendente previo.

The image displays a musical score for a piano exercise, consisting of four systems of music. Each system is written for piano and features a treble and bass clef. The exercise is characterized by the use of major chords in the fifth position, which are played in groups of three (triplets). The first system begins at measure 17 and continues through measure 20. The second system starts at measure 19 and ends at measure 20. The third system begins at measure 21 and continues through measure 24. The fourth system starts at measure 23 and ends at measure 24. The chords are played in a chromatic sequence, and each triplet is marked with a '3' above or below the notes. The bass line provides a steady accompaniment for the chordal patterns in the treble.

Figura 42: Ejercicio con acordes en posición de quinta.

Ejercicio 10. Inversiones mayores y menores.

Tocar a manera de arpeggios acordes paralelos, también cromáticamente.

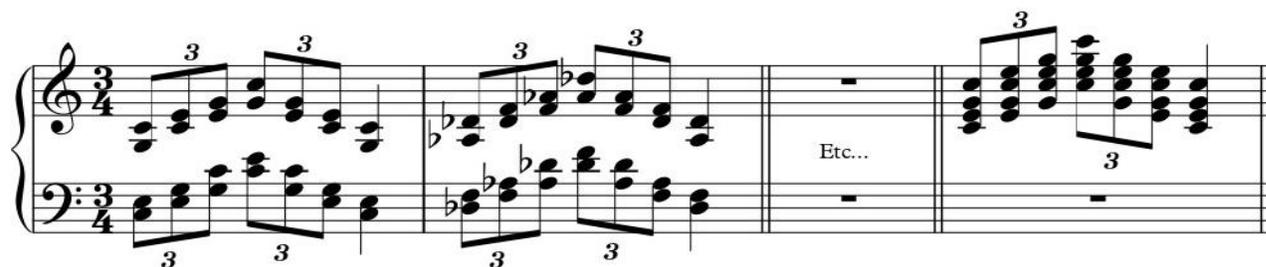


Figura 43: Ejercicio con acordes en arpeggio.

Tocar acordes a manera de arpeggio.

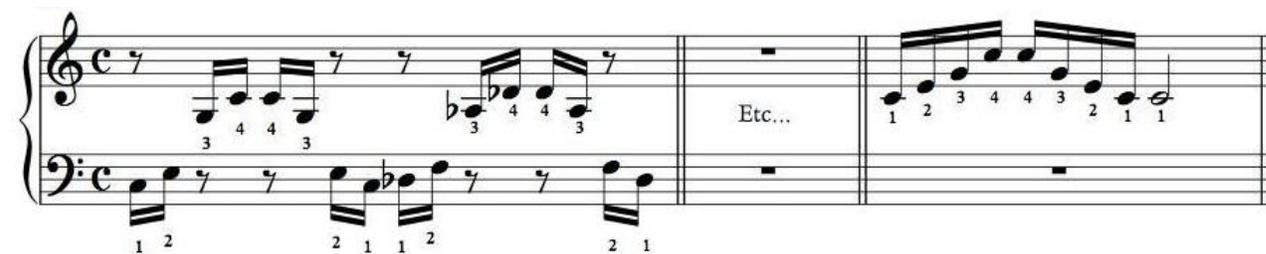


Figura 44: Ejercicio con arpeggios.

Descendentemente:

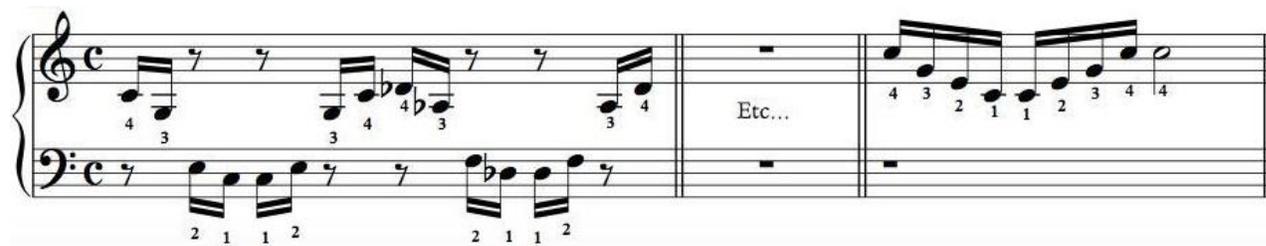


Figura 45: Ejercicio con arpeggios.

Tocar a manera de arpeggios acordes comenzando la permutación con baqueta 1, quedando la serie: 1, 3, 2, 4.

33

36

Figura 46: Ejercicio con arpeggios haciendo permutación de baquetas.

Tocar a manera de arpeggios acordes comenzando la permutación con baqueta 2, quedando la serie: 2, 4, 1, 3.

41

Figura 47: Ejercicio con arpeggios haciendo permutación de baquetas.

Tocar a manera de arpeggios acordes comenzando la permutación con baqueta 3, quedando la serie: 3, 1, 4, 2.

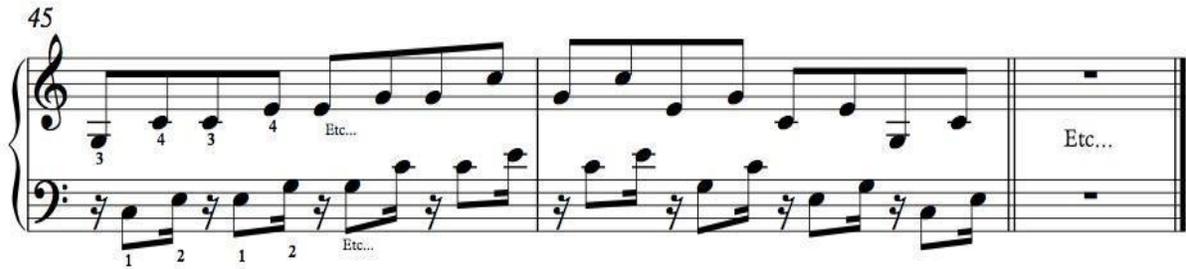


Figura 48: Ejercicio con arpeggios haciendo permutación de baquetas.

Tocar a manera de arpeggios acordes comenzando la permutación con baqueta 4, quedando la serie: 4, 2, 3, 1.

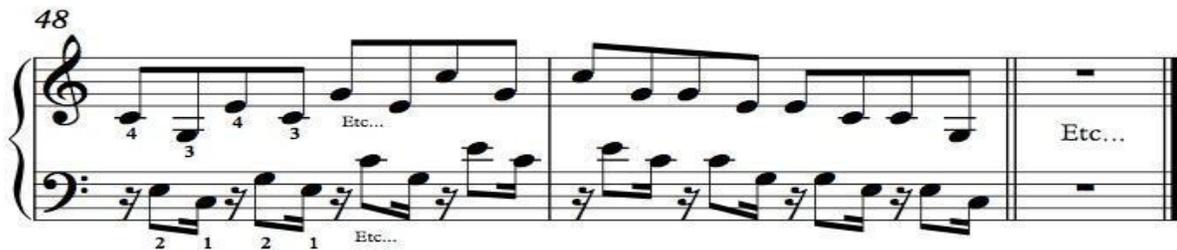


Figura 49: Ejercicio con arpeggios haciendo permutación de baquetas.

Ejercicio 11. *Acordes en inversiones con bordado de semitono.*

Ejecutar acordes en arpeggio agregando un acorde como bordado de semitono descendente previo a cada nota del acorde.

The image shows a musical score for Exercise 11, measures 44 through 49. It is written for piano in a 3/4 time signature. The key signature changes from one sharp (F#) in measure 44 to one flat (Bb) in measure 46. The score consists of two systems, each with a treble and bass clef staff. In each system, the treble staff contains a sequence of arpeggiated chords, and the bass staff contains a sequence of chords. Each chord is preceded by a descending semitone melodic line, indicated by a '3' above the notes. The sequence of chords in the treble staff is: F#m, F#m, F#m, F#m, F#m, F#m, F#m, F#m. In the bass staff, the sequence is: F#m, F#m, F#m, F#m, F#m, F#m, F#m, F#m. The key signature change to Bb occurs in measure 46, where the chords become: Bbm, Bbm, Bbm, Bbm, Bbm, Bbm, Bbm, Bbm. The piece ends with a double bar line and the text 'Etc...' in measure 49.

Figura 50: Ejercicio con acordes en arpeggio.

Acordes en arpeggio agregando un acorde como bordado de semitono descendente previo a cada nota del acorde.

Posición melódica de 3ra:

The image shows a musical score for Exercise 11, measures 48 through 49, focusing on the third position. It is written for piano in a 3/4 time signature. The key signature is one sharp (F#). The score consists of two systems, each with a treble and bass clef staff. In each system, the treble staff contains a sequence of arpeggiated chords, and the bass staff contains a sequence of chords. Each chord is preceded by a descending semitone melodic line, indicated by a '3' above the notes. The sequence of chords in the treble staff is: F#m, F#m, F#m, F#m, F#m, F#m, F#m, F#m. In the bass staff, the sequence is: F#m, F#m, F#m, F#m, F#m, F#m, F#m, F#m. The piece ends with a double bar line and the text 'Etc...' in measure 49.

Figura 51: Ejercicio con acordes en arpeggio posición de tercera.

Posición melódica de 5ta:

50

Figura 52: Ejercicio con acordes en arpeggio posición de quinta.

Ejercicio 12. *Doble línea melódica con terceras.*

De manera diatónica recorrer la escala con terceras en ambas manos y a distancia de octavas saltando de la fundamental a la tercera.

53

Figura 53: Ejercicio de doble línea melódica con terceras en ambas manos.

b) Mismo ejercicio comenzando con la tercera que va a la fundamental.

57

Figura 54: Ejercicio de doble línea melódica con terceras en ambas manos.

Ejercicio 13. *Doble línea melódica con sextas.*

- a) De manera diatónica recorrer la escala con sextas en ambas manos y a distancia de octavas saltando de la fundamental a la tercera, es decir: *do- la 4 a mi – do 5.* .



Figura 55: Ejercicio de doble línea melódica con sextas en ambas manos.

- b) Mismo ejercicio comenzando con la tercera que va a la fundamental.

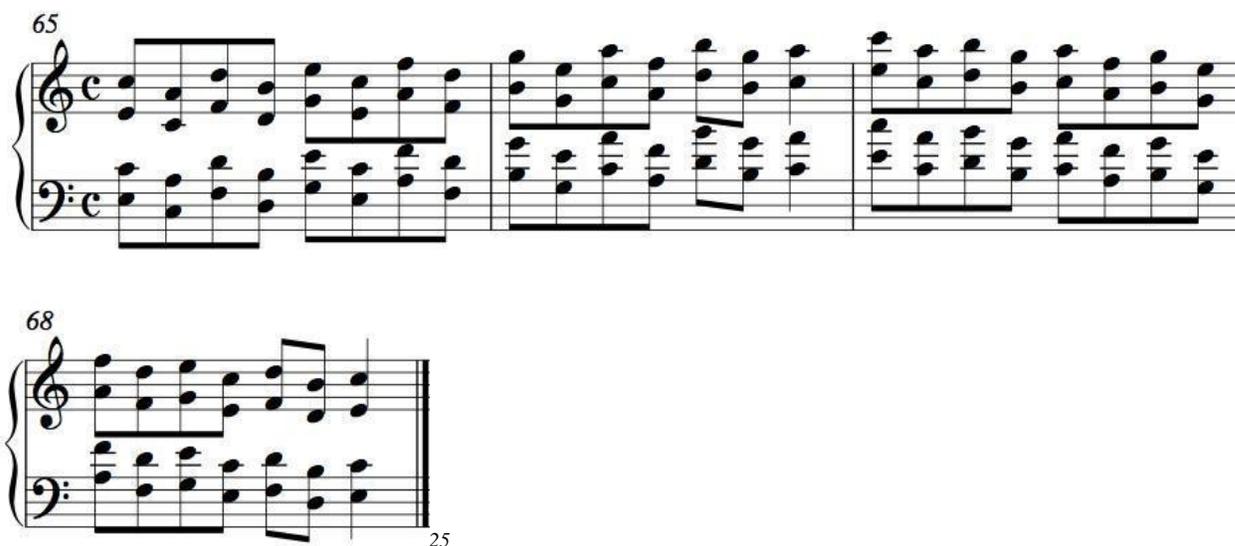


Figura 56: Ejercicio de doble línea melódica con sextas en ambas manos.

²⁵ Los ejercicios 12 y 13 se estudiarán en todas las tonalidades mayores y menores. Las tonalidades menores se trabajarán con las tres escalas estandarizadas; escala natural, armónica y melódica.

Para los ejercicios 12 y 13 se tomarán como referencia directa una serie de ejemplos comentados. El primero de ellos, es parte de la tesis de maestría de Alexander Cruz; *Raíces y evolución en la marimba chiapaneca*.²⁶ En ella propone y enumera una serie de formas que existen para armonizar con cuatro baquetas en la marimba chiapaneca.

Ejemplo de la pieza *las chiapanecas*. Se armoniza con una *doble línea melódica con intervalos de 3ras*:

① Terceras

Figura 57: Cruz, Alexander. Doble línea melódica con intervalos de 3ras.

Mismo ejemplo de *las chiapanecas*. Ahora armonizando con una *doble línea melódica con intervalos de 6tas*:

② Sextas

Figura 58: Cruz, Alexander. Doble línea melódica con intervalos de 6tas.

²⁶ Alexander Cruz González, *Raíces y evolución en la marimba chiapaneca*, Tuxtla Gutiérrez, Repositorio UNICACH, 2019, p. 16-19.

Como se puede percibir, los ejercicios 12 y 13 -aplicándose en todas las tonalidades- resuelven la problemática técnica de la doble línea melódica. El siguiente ejemplo comentado, demuestra cómo los tenoristas han utilizado dichas posiciones para armonizar y generar nuevos colores en su práctica musical.

*Doble línea melódica con intervalos de 6^{ta} y 3^{ra}.*²⁷

Figura 59: Moreno, Israel. Fragmento de la pieza *Hay que saber perder*, por Tito Palomeque.

²⁷ Israel Moreno, *La marimba en Chiapas: evolución y desarrollo musical*. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, México, CONECULTA. Dirección de publicaciones: UNICACH, 2019. p. 215.

3. Armonía y Melodía: Posiciones armónicas típicas de la práctica del tenorista.

La forma de tocar del solista está determinada por su conocimiento de las piezas, interpretando por sí solo -con la ayuda de las cuatro baquetas- cada una de las partes que conforman el ensamble, es decir: Simultáneamente ejecuta la primer y segunda voz, armonía y bajo. Por ello, con un amplio conocimiento del repertorio, este ejecutante debe de asimilar no sólo las voces, sino comprender la función que cada una de ellas ejerce sobre el discurso musical. “Durante muchos años los marimbistas fueron afirmando las bases para definir el estilo sonoro que identifica a la marimba de Chiapas, pero especialmente el sonido de los “melodistas”, como también se conoce a los tenoristas”. (Moreno, 2019: 203).

Han emanado de la tradición disposiciones armónicas comúnmente utilizadas. “A las posiciones en la técnica de cuatro baquetas se les conoce como posición cerrada cuando la distancia entre la baqueta (1 y 4) no excede de una octava, y posición abierta cuando la distancia se abre más allá de la octava”. (Moreno, 2019:202). La primera de ellas que denominaremos *cerrada*, refiere a la utilización de triadas para armonizar, así como a la introducción de la estructura armónica más utilizada en esta práctica. Esta consiste en doblar con las voces exteriores (1 y 4), la misma nota a distancia de octava fija y de manera paralelas.

Las baquetas internas (2 y 3), se ocupan de completar las voces faltantes en los acordes, acompañando la línea melódica trazada con la octava y generando posiciones melódicas típicas en la práctica tradicional. El tenorista mantiene tocando el tema a octavas con las baquetas externas y rellena los acordes con las baquetas internas.²⁸

Las voces interiores al estar encargadas de armonizar la melodía producirán intervalos

²⁸ Israel Moreno, *Op cit*, p. 126.

de 2das y 3ras tanto mayores como menores entre las baquetas 1 y 2; así como intervalos de 4tas y 5tas justas entre las baquetas 3 y 4. (Esto obligará a que las manos, tanto derecha como izquierda, toquen siempre juntas). “Las notas comunes son muy utilizadas para dar continuidad a las frases, siendo generalmente las baquetas centrales las que mantienen el enlace de esas notas, en tanto que las baquetas externas llevan la línea melódica” (Moreno, 2019: 216).

La segunda posición se denomina *cerrada* - “*cuachi*”.²⁹ Se trata de la anexión de una voz a los acordes con los que se armoniza la línea melódica, agregando sextas mayores tanto en acordes mayores como menores y séptimas menores en el caso de las armonías con función de dominante. Esto producirá que la melodía se traslade exclusivamente a la baqueta 4, mientras que las demás se ocupan de completar las voces faltantes en la armonía. El resultado será una nueva disposición armónica en la que -al integrar acordes más cerrados e incluyendo una nota adicional- tendremos intervalos más pequeños entre las voces y diferentes posiciones melódicas.

La anexión de una cuarta voz a las armonías trae consigo que a la constitución de acordes se integren extensiones de 7mas mayores, así como de 9nas tanto mayores como menores. (Estos acordes se tomarán en cuenta como acordes de paso). Ahora se producirán 2das y 3ras tanto mayores como menores entre las baquetas 1 y 2, así como los mismos intervalos también para las baquetas 3 y 4. En ese sentido, obtendremos nuevas posibilidades armónicas como de conducción de voces.

Esta forma de ejecución es el resultado de años de experiencia e intuición musical. Este estilo de tocar con cuatro baquetas fue transformándose y generando variantes que enriquecieron la técnica de ejecución y dotaron una mayor gama de colores armónicos.³⁰

²⁹ El término “*cuachi*” o “*cuache*” es una palabra creada desde los modismos chiapanecos. Dicho concepto refiere a alguna cosa que se encuentre pegada o junta. En el argot marimbístico refiere a cuando las voces de los acordes utilizados generan la sensación visual de estar más juntas.

³⁰ Israel Moreno, *Op Cit*, p. 200 - 205.

Los marimbistas tradicionales han buscado la manera para poder acompañar la música que integra el repertorio, generando estructuras, modelando posiciones armónicas y proponiendo una estandarización en la ejecución a cuatro baquetas. “Así se generaron patrones armónicos muy definidos que ayudaron a implementar diferentes posiciones para solucionar y encontrar esta gama de colores armónicos”. (Moreno, 2019: 203).

Para la posición cerrada se tiene que considerar tocar intervalos lo más cercanos posibles a la baqueta externa 1. Mientras que en la posición cerrada - cuachi se tiene que buscar más cercanía entre las voces, generando disonancias de segundas con el afán de completar las notas de los tetracordes. Una vez entendiendo esto, se realizará el ejercicio 14 pero con cuatro baquetas, agregando dos nuevas formas de ejecución e integrando los intervalos faltantes. Esto generará un dominio topográfico y espacial de la marimba. Mismo que será necesario para comprender el ejercicio 15, ya que es el único de los ejercicios preparatorios que se encarga de trabajar armónicamente las disposiciones antes descritas. El punto medular de la técnica está en tocar acordes paralelos, es decir, las cuatro baquetas siempre tocando juntas. Por ello se han tomado como referencia ambas disposiciones armónicas para desarrollar la serie de ejercicios, que ayudarán a generar un cimiento técnico considerable. Además de brindar más desenvolvimiento muscular para la ejecución marimbística, así como un dominio espacial, topográfico e interpretativo de la misma.

Ejercicio 14. *Recopilación de ejercicios 1 al 5 con cuatro baquetas.*

El ejercicio 14 se trata de los mismos ejercicios del 1 al 5, pero con la diferencia que se ejecutan con 4 baquetas. También se agregan los intervalos faltantes en los ejercicios preparatorios para dos baquetas.

Ejercicio 1.1 *Bordado de segunda mayor ascendente.*

Ejercicio de bordado de segunda mayor ascendente.	Cuatro baquetas
A)	<i>Baquetas 1-3</i>
B)	<i>Baquetas 2- 4</i>
C)	<i>Serie: 1, 3, 2,4.</i>
D)	<i>Serie: 2, 4, 1,3.</i>
E)	<i>Serie: 3, 1, 4,2</i>
F)	<i>Serie: 4, 2, 3,1.</i>

Ejercicio 2.1 *Terceras menores y mayores.*

Terceras menores mayores	y	Cuatro baquetas
A)		<i>Baquetas 1-3</i>
B)		<i>Baquetas 2- 4</i>
C)		<i>Serie: 1, 3, 2,4.</i>
D)		<i>Serie: 2, 4, 1,3.</i>
E)		<i>Serie: 3, 1, 4,2</i>
F)		<i>Serie: 4, 2, 3,1.</i>

Ejercicio 3.1 *Cuartas justas.*

Ejercicio de cuartas justas	Cuatro baquetas
A)	Baquetas 1-3
B)	Baquetas 2- 4
C)	Serie: 1, 3, 2,4.
D)	Serie: 2, 4, 1,3.
E)	Serie: 3, 1, 4,2

F)	Serie: 4, 2, 3,1.
----	-------------------

Ejercicio 4.1 *Tritono. Cuarta aumentada o quinta disminuida.*

Ejercicio de Tritono. Cuarta aumentada o quinta disminuida.	Cuatro baquetas
A)	<i>Baquetas 1-3</i>
B)	<i>Baquetas 2- 4</i>
C)	<i>Serie: 1, 3, 2,4.</i>
D)	<i>Serie: 2, 4, 1,3.</i>
E)	<i>Serie: 3, 1, 4,2</i>
F)	<i>Serie: 4, 2, 3,1.</i>

Ejercicio 5.1 *Quintas justas.*

Ejercicio de Quintas justas.	Cuatro baquetas
A)	<i>Baquetas 1-3</i>

B)	<i>Baquetas 2- 4</i>
C)	<i>Serie: 1, 3, 2,4.</i>
D)	<i>Serie: 2, 4, 1,3.</i>
E)	<i>Serie: 3, 1, 4,2</i>
F)	<i>Serie: 4, 2, 3,1.</i>

Ejercicio 6.1 *Sextas menores y mayores.*

Ejercicio de Sextas menores y mayores.	Cuatro baquetas
A)	<i>Baquetas 1-3</i>
B)	<i>Baquetas 2- 4</i>
C)	<i>Serie: 1, 3, 2,4.</i>
D)	<i>Serie: 2, 4, 1,3.</i>
E)	<i>Serie: 3, 1, 4,2</i>
F)	<i>Serie: 4, 2, 3,1.</i>

Ejercicio 7.1 *Séptimas menores y mayores*

Ejercicio de Séptimas menores y mayores	Cuatro baquetas
A)	<i>Baquetas 1-3</i>
B)	<i>Baquetas 2- 4</i>
C)	<i>Serie: 1, 3, 2,4.</i>
D)	<i>Serie: 2, 4, 1,3.</i>
E)	<i>Serie: 3, 1, 4,2</i>
F)	<i>Serie: 4, 2, 3,1.</i>

3.1- Ejercicio 15. *Superposición armónica o armonización de línea melódica.*

Como se mencionó anteriormente, se depuraron algunos ejercicios técnicos tomados de la ejecución del Mtro. Alexander Cruz González quien es catedrático de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas. Mismo que ha propuesto que la técnica del tenorista (llevando más de medio siglo de existencia), se reconozca como un conocimiento complejo que emana de la práctica marimbística chiapaneca. “Alexander Cruz, uno de los jóvenes marimbistas con mayor talento de la actualidad, es quien resume en sus actuaciones la evolución de la marimba hasta nuestros días. Así lo confirma el siguiente ejemplo, tocado por él, del tema *Un poco más de Álvaro Carrillo.*” (Moreno, 2019: 246).

Bolero

Línea melódica común

fraseo corto

alargando

Variaciones tocadas por el tenor

A^bMaj7

F m7

B^bm6

fraseo largo

fraseo corto

C7

G^b7

F7

Figura 60: Moreno, Israel. Solo de *Un poco más*, tocado por Alexander Cruz. Transcripción de Israel Moreno.

4. Ritmo armónico: Patrones rítmicos que dan sustento a la práctica musical.

La parte final de esta descripción es aquella que refiere al ritmo armónico. Y no por ser la última tendríamos que restarle importancia, incluso podríamos argumentar que dicho rubro es parte esencial ya que “en la transcripción de música popular pueden tomarse en consideración solamente dos dimensiones: la altura del sonido (es decir, la vertical) y el ritmo (la horizontal)”. (Bartók, 1979: 199 - 200). Para la reproducción de la marimba chiapaneca es necesario comprender el funcionamiento y los componentes del propio ensamble, así como los principales géneros que fundamentan y dan sentido *rítmico - armónico* a dicha práctica. En ese sentido, se enlistan 14 patrones rítmicos que fueron transcritos partiendo de la aplicación moderna de la técnica del tenorista.

La alineación típica de la marimba tradicional se distingue por poseer una “distribución normativa”³¹ bien definida o establecida muchas veces por la figura del director. En ese sentido, al tratarse de música popular, el músico con mayor experiencia es el que toma el rol de director. Recayendo, en la mayoría de los casos, tal responsabilidad en el tenorista también conocido como solista, ya que conoce cada una de las voces que conforman el ensamble.³² Cabe señalar, que la función de dicho ejecutante es la labor de ornamentar.³³ Es por ello por lo que, con la ayuda de cuatro voces representadas en el número de baquetas empleadas, este músico amolda su papel dependiendo del contexto y del repertorio a ejecutar.

³¹ Es un término acuñado por Laurence Kaptain, el cual refiere a la distribución del formato en la marimba tradicional.

³² Moreno, Israel, *Op Cit*, 69 - 70.

³³ Dicho músico es el encargado de adornar a la música interpretada, es por ello por lo que también se distingue por la utilización de cuatro voces representadas en el número de baquetas.

Dicha alineación se caracteriza por tener un puesto asignado para cada función musical. Los integrantes del ensamble ejercen en igualdad de importancia su trabajo ya que, en ese sentido, todos los elementos se vuelven imprescindibles a la hora de la ejecución marimbística. Es por ello por lo que Kaptain describe así la formación: “En Chiapas, cada puesto tiene un nombre que corresponde a su cometido musical: *bajo*, para los tonos graves; *armonía*, para las áreas centrales; *melodía o tiple*, para las voces agudas.” (Kaptain, 1991: 75). En ese sentido, y complementando el comentario de Kaptain, agregaremos que la *melodía*, a su vez, se divide en dos puestos más: *primera voz*, que se encarga de tocar la línea melódica; y *segunda voz*, que -a manera de complemento melódico- construye una contra melodía a distancia de tercera o sexta descendente con respecto al tema principal. En muchas ocasiones –al tratarse de ejecutantes más experimentados- pueden integrar, incluso, intervalos disonantes y con cierto grado de tensión armónica.

Tradicionalmente la música chiapaneca se ha conformado a *grosso modo* de dos géneros: sones y de zapateados.³⁴ El primero de ellos; el son, que se hace presente en todo México para referirse a la música tradicional. Forma parte de las celebraciones con carácter ritual y ha sido pilar de la vida litúrgica en el estado de Chiapas. Es uno de un gran número de estilos que se filtran en el repertorio y práctica de la marimba.³⁵ Posee características de música lenta, acompañada y *cantábile*. Los sones son piezas en 6/8 y 3/4³⁶ se ejecutan en un tempo lento, es decir, aproximadamente entre 65- 68 bpm.³⁷

Mientras que el zapateado -que no necesariamente se vinculan con actividades de índole

³⁴ Muchos músicos e investigadores en Chiapas afirman que su música tradicional se compone, en esencia, de sones y zapateados regionales.

³⁵ Laurence Kaptain, *Op Cit*, p. 80 - 82.

³⁶ Ricardo Pérez Montfort, *Avatares del nacionalismo cultural*, México, Ciesas/ CIDHEM, 2000. p. 117.

³⁷ Israel Moreno, *Op Cit*, p. 100

religioso- se caracteriza por ser una música rápida en donde predomina el uso de la improvisación y las cuatro baquetas. Es importante señalar que el zapateado es más festivo y dinámico, generalmente se toca en tempos de 120 bpm o incluso más rápido. Este género -a comparación del son- se toca mayoritariamente en fiestas, ya que se trata de una danza popular que se baila al ritmo de esta música y es muy común entre la población.³⁸

Habiendo explicado brevemente el formato y los géneros. Ilustraremos este rubro tomando en cuenta únicamente al bajo y la armonía; así como únicamente al son y el zapateado. Utilizaremos ambas mancuernas de elementos ya que, en conjunción, representan el cimiento *rítmico - armónico* que da sustento al ensamble tradicional. De esta manera se fundamenta el ritmo en la forma de tocar del tenorista. Los géneros descritos y la función de los elementos citados ejercen un papel fundamental para su forma de ejecución dentro de la lógica empleada en la música para marimba.

Actualmente, aunque el son y zapateado siguen vigentes en el repertorio, se han visto rezagados ante el proceso relacionado a la invención del teclado cromático. A finales del siglo XIX y posterior a ese hecho, se han integrado innumerables géneros musicales en el estado, iniciando quizá con las polkas, los valeses, e incrementando y extendiendo su conquista.³⁹ Algunos investigadores afirman que lo que menos se toca hoy en día en la marimba, hablando de la música tradicional en Chiapas, son sones y zapateados de esa región.⁴⁰ Por ejemplo, Moreno menciona cómo se fueron dejando atrás muchos de los *sones y zapateados* tradicionales de Chiapas, y así continuaron transformando su práctica.⁴¹

Partiendo de una innovación tecnológica es como se ha potenciado el hecho de que “la

³⁸ *Ibidem*, p. 101

³⁹ Brenner, Helmut, *Op Cit*, p. 13

⁴⁰ Moreno, Israel, *Op Cit*, p. 98 - 100

⁴¹ *Ibidem*, p. 114 - 136.

diversidad del repertorio de música chiapaneca contraste fuertemente con otros repertorios de música regional mexicana que son significativamente más reducidos.” (Kaptain, 1991: 84). Se podría entonces justificar lo que Theodore Solís expresa al comentar “la naturaleza *estática* encontrados en otros estilos de música regional en México (jarocho, guitarra huasteca, mariachi o ranchera) y escribe que los marimbistas mezclan muchos estilos”.⁴²

El tenorista se apoyará de las bases establecidas en dichas músicas para mezclar los ritmos y generar una síntesis que incluya nuevos patrones rítmicos. El hecho de que se tenga - considerando la invención del teclado cromático como punto de partida- un siglo de transformación y diversificación, dará pie a rítmicas complejas resultantes de la combinación de dichos aspectos. Lo que obligará a repartir el trabajo en ambas manos; tratando que completar las sensaciones rítmicas generadas por la ejecución de los patrones por separado.

A continuación, se hará un listado con 14 patrones rítmicos resultantes de la práctica moderna del tenorista. Dichos ritmos son producto de procesos históricos y de transformación constante. Como se ha descrito anteriormente, la música chiapaneca representa en sí misma una mezcla de la cual también ha surgido la figura del solista chiapaneco. Para uso práctico y para facilitar esta documentación, los ritmos se enlistan bajo el título de “sones y zapateados”, con el entendido de que la línea superior corresponde a la mano derecha y representa la armonía. Mientras que la mano izquierda, representada con la línea inferior, corresponde al bajo.

⁴² Citado por Kaptain, 1991: 84

4.1 Patrones de Son.

1) Son chiapaneco.

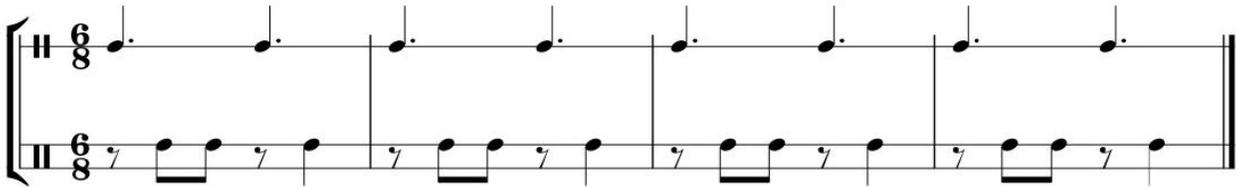


Figura 61: Patrones rítmicos de son

2) Variación apagada.

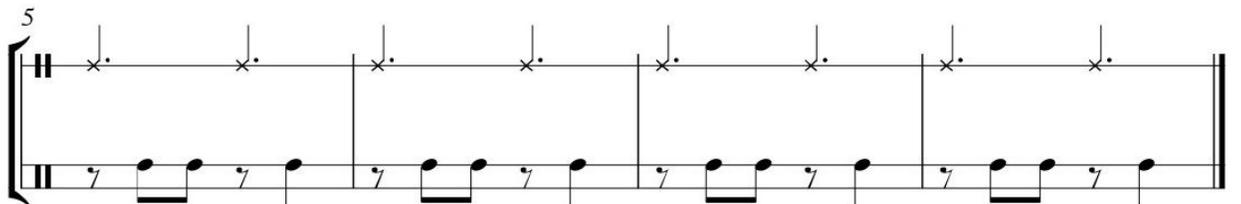


Figura 62: Patrones rítmicos de son.

3) Variación Bajo.

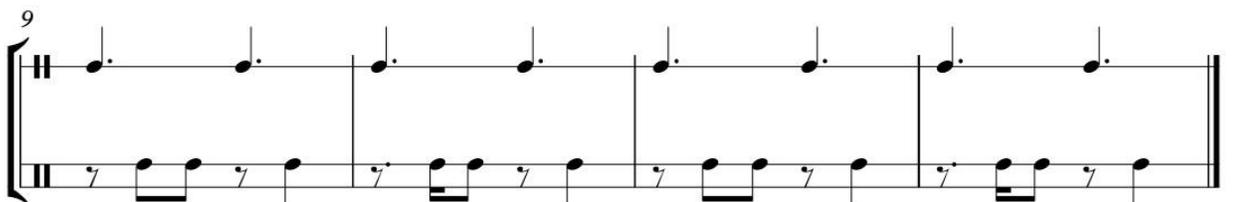


Figura 63: Patrones rítmicos de son.

4) Variación armonía.

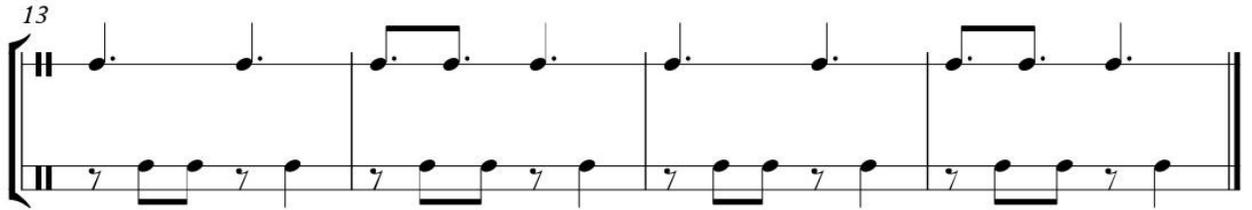


Figura 64: Patrones rítmicos de son.

5) Variación del patrón de son.

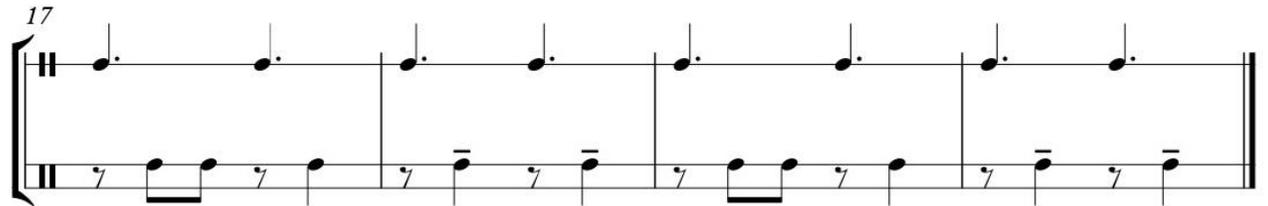


Figura 65: Patrones rítmicos de son.

4.2 Patrones de Zapateado.

6) Zapateado chiapaneco.

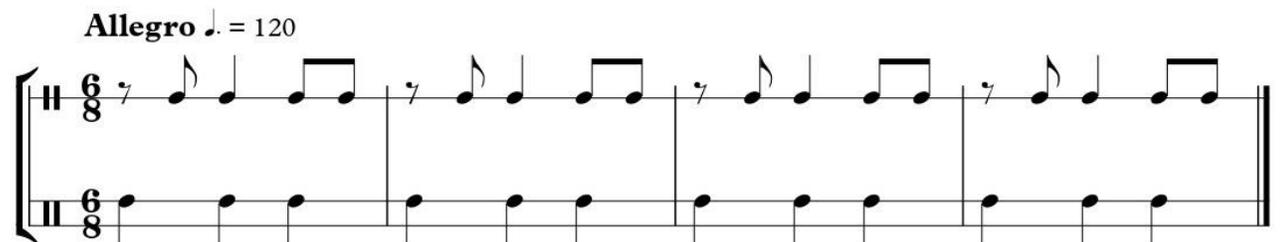


Figura 66: Patrones rítmicos de zapateado.

7) Variación zapateado chiapaneco.

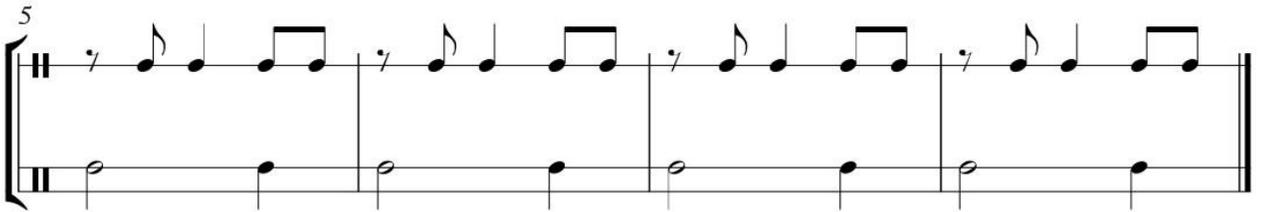


Figura 67: Patrones rítmicos de zapateado.

8) Variación de sones huastecos.

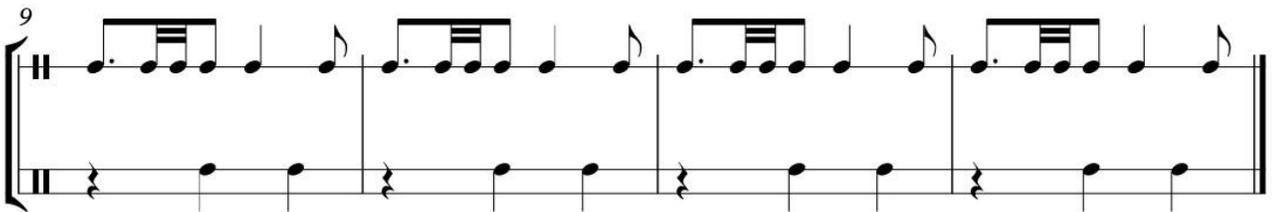


Figura 68: Patrones rítmicos de zapateado.

9) Variación de sones oaxaqueños.

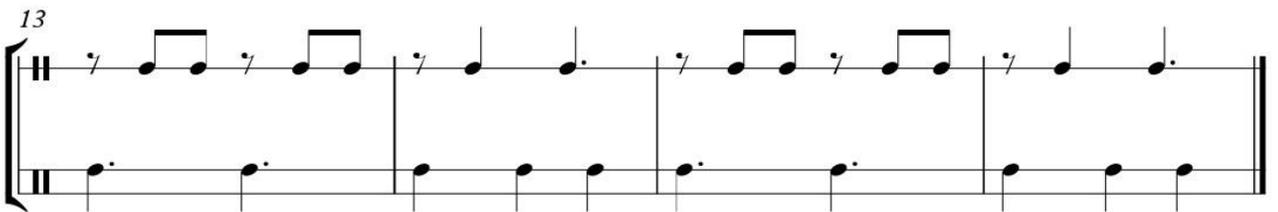


Figura 69: Patrones rítmicos de zapateado.

10) Variación de sones de mariachi.

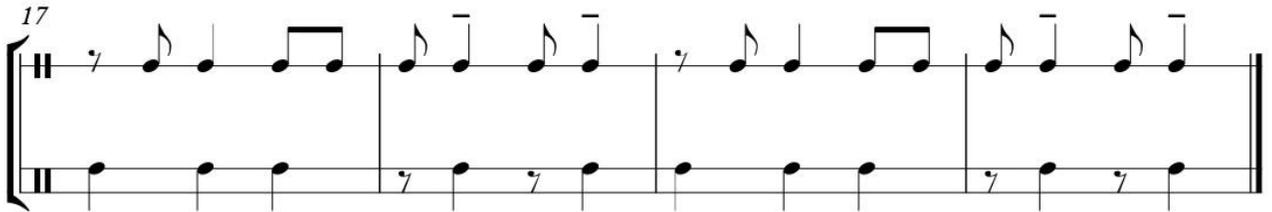


Figura 70: Patrones rítmicos de zapateado.

11) Variación de banda tradicional.

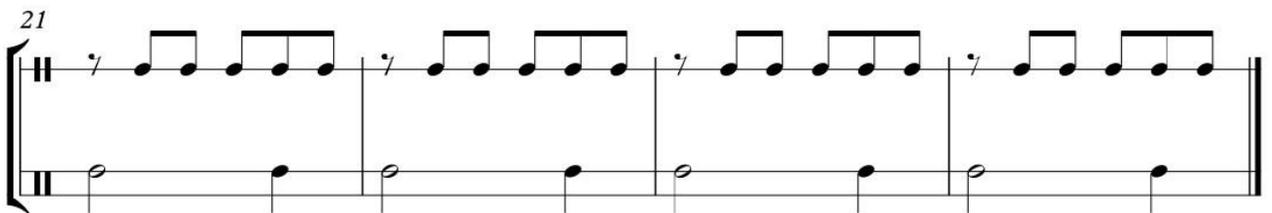


Figura 71: Patrones rítmicos de zapateado.

12) Variación de bajo en banda tradicional.

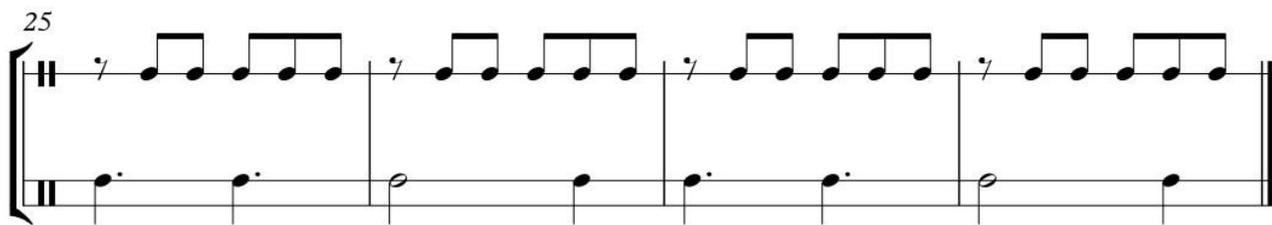


Figura 72: Patrones rítmicos de zapateado.

Cabe mencionar que las siguientes variaciones se ejecutan sólo cuando se tocan los ritmos mencionados en los títulos. Es importante hacer referencia de ello, ya que se tratan de diferentes tipos de contextos musicales que también comprenden el funcionamiento musical del tenorista.

13) Variación en métrica de 12/8.

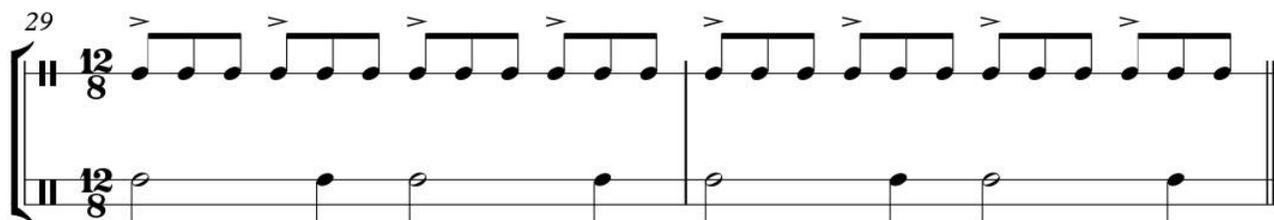


Figura 73: Patrones rítmicos de zapateado.

14) Variación de clave de Bembé.

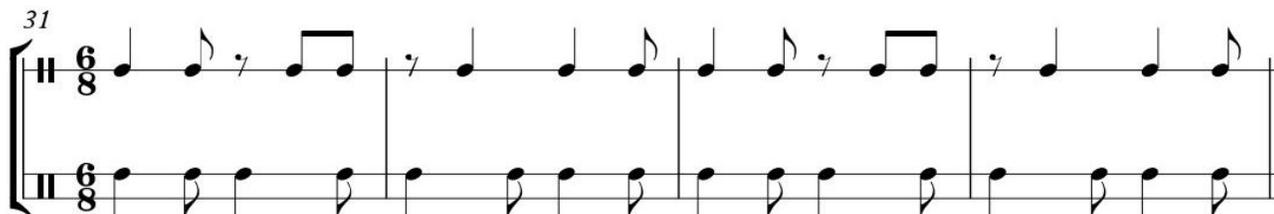


Figura 74: Patrones rítmicos de zapateado.

Conclusiones

El trabajo aquí planteado ha considerado condensar el conocimiento enraizado en años de experiencia musical de los tenoristas tradicionales. Se depuraron algunos ejercicios técnicos de la práctica marimbística tradicional para el abordaje de algunas piezas del ámbito académico que utilizan las cuatro baquetas. Este estudio tomó como inspiración la práctica musical del tenorista moderno. El cual ha emanado de la trayectoria histórica de la música chiapaneca, siendo la figura central del desarrollo histórico de la marimba tradicional. Sin embargo, el tenorista, o también conocido como solista, ha buscado innovar con relación en la práctica de la marimba contemporánea.

El Mtro. Alexander Cruz González, propone que se reconozca dicha práctica como un conocimiento que emana de la ejecución marimbística chiapaneca de más de medio siglo, con el fin de ir generando nuevos métodos pedagógicos para el abordaje de música tradicional a lo académico.⁴³ En este sentido la mayoría de los ejercicios descritos en este documento recepcional fueron inspirados por diferentes interpretaciones del Mtro. Cruz González, las cuales son una muestra de la evolución que ha alcanzado el instrumento hoy en día.⁴⁴

La propuesta técnica de esta investigación busca resolver problemáticas interpretativas en el repertorio de algunas obras del repertorio académico para marimba. Esto se demostró en dos ejemplos de la literatura marimbística moderna en los que la manera de tocar del solista resolvió su abordaje. Por ejemplo: *Tercer Movimiento; Scherzo. Concierto para marimba y orquesta de cuerdas* de Eckhard Kopetzki. Y *Remembrance to echo* letra J. de la pieza para

⁴³ Cruz, Alexander, *Op Cit*, p. 67

⁴⁴ Moreno, Israel, *Op Cit*, p. 246

marimba solo *Gestalt* de Toshimitsu Tanaka.

Además de lo anteriormente mencionado, como resultado final y con base en el arduo trabajo reflexivo de esta tesis, se puede destacar la construcción de una composición inédita para el formato de *marimba solo*, tomándose como referencia las dos posiciones armónicas descritas anteriormente y melodías provenientes de la tradición. Así mismo, se hace mención de que la obra titulada *Anhelo para una larga espera* fue premiada en la convocatoria de composición del II Festival de Música Mexicana Contemporánea "Aires 2020"⁴⁵ (FaM - UNAM).

De esta manera los ejemplos señalados: *Scherzo; Concierto para marimba y orquesta de cuerdas, Gestalt y Anhelo para una larga espera*. Al tratarse de composiciones académicas con un alto grado de especialización, muestran las grandes posibilidades que brindan los desarrollos técnicos de la marimba chiapaneca. Se cree firmemente que el fomento de investigaciones especializadas en la técnica tradicional chiapaneca (codificada en términos académicos) pueden ir abriendo el panorama para su valorización en ámbitos académicos de otras partes del mundo.

Este trabajo, en última instancia, se suma a las intenciones para generar las bases de una literatura basada en el rescate, la conservación y reinterpretación de nuestra tradición. De esta manera, se deja abierta una gran línea de investigación que necesita de muchas manos colaboradoras para alcanzar un verdadero desarrollo académico e institucional. Ya que, aunque la práctica musical ha sido y es la base de la marimba chiapaneca, esta necesita de un fundamento teórico y metodológico que le permita trascender sus propias fronteras.

⁴⁵ Canal de YouTube de Festival Aires 2020, [Aires - YouTube](#), (consultado el 19 de enero de 2021).

Anexo

Partitura de pieza y enlace de video: Pieza para formato de marimba solo.

Anhelo para una larga espera.

Mendoza Gutiérrez, Jorge Mario. 29 de septiembre del 2020. *Anhelo para una larga espera.*

<https://www.youtube.com/watch?v=PaEPivBjkbw&t=155s>

Anhelo para una larga espera.

marimba solo

Cantabile ♩ = 100

Jorge Mario Mendoza

2020.

Sempre tremolo

Measures 1-8 of the score. The music is written for marimba in a 3/4 time signature. The key signature has one sharp (F#). The tempo is Cantabile with a quarter note equal to 100 beats per minute. The dynamics range from *f* (forte) to *pp* (pianissimo), with a *cresc.* (crescendo) marking. The instruction *Sempre tremolo* is present above the staff.

Measures 9-15 of the score. The music continues with a *mp* (mezzo-piano) dynamic. There are *cresc.* markings and a triplet of eighth notes in measure 14. The instruction *Sempre tremolo* remains above the staff.

Measures 16-23 of the score. The music features a triplet of eighth notes in measure 16. Dynamics include *cresc.*, *mf* (mezzo-forte), *decresc.* (decrescendo), and *mp*. The instruction *Sempre tremolo* is present above the staff.

Measures 24-28 of the score. The music continues with a *mf* dynamic. There are *cresc.* and *... poco a ...* markings. The instruction *Sempre tremolo* is present above the staff.

Measures 29-35 of the score. The music features a *ff* (fortissimo) dynamic. There are *decresc.*, *p* (piano), and *mf* markings. The instruction *Sempre tremolo* is present above the staff.

Measures 36-40 of the score. The music begins with a *mf* dynamic. There is a *poco rit.* (poco ritardando) marking. The tempo changes to *Doppio movimento* (Doppio movimento) with a quarter note equal to 100 beats per minute. The instruction *Sempre tremolo* is present above the staff.

40

Musical notation for measures 40-45. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two sharps (F# and C#), and the time signature is 3/4. The right hand plays a rhythmic pattern of eighth notes, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment. A large brace spans across both staves from measure 40 to 45.

46

Musical notation for measures 46-51. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The right hand features a more complex rhythmic pattern with some sixteenth notes. The left hand continues with eighth notes. A large brace spans across both staves from measure 46 to 51.

52

Musical notation for measures 52-58. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The right hand has a rhythmic pattern with some slurs. The left hand has eighth notes with some slurs. A large brace spans across both staves from measure 52 to 58.

59

Musical notation for measures 59-64. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The right hand continues with eighth notes and slurs. The left hand has eighth notes with slurs. A large brace spans across both staves from measure 59 to 64.

65

Musical notation for measures 65-70. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The right hand has a more melodic line with slurs. The left hand has eighth notes with slurs. A large brace spans across both staves from measure 65 to 70. Dynamic markings *mf* and *cres.* are present below the bass staff.

71

Musical notation for measures 71-76. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The right hand has a melodic line with slurs. The left hand has eighth notes with slurs. A large brace spans across both staves from measure 71 to 76.

75

Musical score for measures 75-80. The piece is in 7/8 time and D major. The right hand plays a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a rhythmic accompaniment. Dynamic markings include *mp*, *mf*, and *f*.

81

Musical score for measures 81-85. The right hand continues the melodic line with slurs and accents. The left hand accompaniment features chords and moving lines. Dynamic markings include *f* and *mp*.

86

Leggiero

Musical score for measures 86-90. The right hand features a long, flowing melodic line with slurs and accents, marked *dolce*. The left hand accompaniment is more active. Dynamic markings include *p* and *cresc.*

91

Musical score for measures 91-94. The right hand continues the melodic line with slurs and accents. The left hand accompaniment is rhythmic. Dynamic markings include *mp* and *cresc.*

95

sempre espressivo

Musical score for measures 95-99. The right hand features a long, flowing melodic line with slurs and accents, marked *sempre espressivo*. The left hand accompaniment is rhythmic. Dynamic markings include *mf* and *cresc.*

100

Musical score for measures 100-104. The right hand continues the melodic line with slurs and accents. The left hand accompaniment is rhythmic. Dynamic marking includes *poco rit.*

4

Cantabile - con anhelito

105

sub pp

cresc.

molto cresc.

Ritornello

111

mf

116

122

128

134

139

Musical score for measures 139-144. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two sharps (F# and C#). The treble staff contains a complex, rapid sixteenth-note pattern with many slurs and accents. The bass staff contains a simpler accompaniment with some slurs.

145

Musical score for measures 145-150. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff continues with the rapid sixteenth-note pattern. The bass staff has a more active accompaniment with slurs.

151

Musical score for measures 151-155. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff has a more rhythmic pattern with slurs. The bass staff continues with a steady accompaniment.

156

Musical score for measures 156-157. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff has a rhythmic pattern. The bass staff has a complex accompaniment with slurs and a dynamic marking of *f* (forte).

158

Musical score for measures 158-159. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff has a rhythmic pattern. The bass staff has a complex accompaniment with slurs.

160

Musical score for measures 160-161. The system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff has a rhythmic pattern. The bass staff has a complex accompaniment with slurs and a dynamic marking of *meno f* (meno forte).

163

Musical score for measures 163-168. The piece is in 3/4 time with a key signature of two sharps (F# and C#). The right hand plays a series of chords, while the left hand plays a rhythmic accompaniment of eighth notes.

169

Musical score for measures 169-173. The right hand continues with chords, and the left hand has a more active eighth-note accompaniment. A dynamic marking of *più f* is present in measure 171.

174

Leggiero

Musical score for measures 174-178. The right hand features a melodic line with slurs and grace notes, marked *dolce*. The left hand has a steady eighth-note accompaniment. Dynamic markings include *p* and *cresc*.

179

Musical score for measures 179-183. The right hand has a more complex melodic line with slurs and grace notes. The left hand accompaniment is consistent. Dynamic markings include *mp* and *cresc*.

sempre espressivo

184

Musical score for measures 184-188. The right hand continues with a melodic line, marked *mf*. The left hand accompaniment remains. Dynamic markings include *cresc*.

189

Musical score for measures 189-193. The right hand has a melodic line with slurs and grace notes. The left hand accompaniment is consistent. The piece concludes with a final chord in the right hand.

♩ = ♪ Con anghelo

195 *Sempre crescndo*

f *pp* *cresc.*

201

p *cresc.* *mp*

207

cresc. *mf*

213

mf *cresc.* ... *poco a poco* ...

218

... *poco* ... *f* *p* *mf*

225

molto rit.

Bibliografía

Arrivillaga, Alfonso, *La marimba Maderas de mi Tierra. Embajadora musical de Guatemala*, Guatemala, Kamar, 2010. p. 154.

Brenner, Helmut, Moreno Vázquez, José Israel, Bermúdez Molina, Juan Alberto, *Voces de la sierra. Marimbas sencillas en Chiapas*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas- Universidad de Música y Arte dramático de Gratz. p. 238

Bartók, Béla, *Escritos sobre música popular*, México, siglo veintiuno editores, 1979. p. 272.

Cigarroa, Vázquez, Hilario, *Los concursos estatales de marimba: su historia y su impacto en la cultura musical de Chiapas*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, Repositorio UNICACH, 2018. p. 145.

Cruz, González, Alexander, *Raíces y evolución en la marimba chiapaneca*, Tuxtla Gutiérrez, Repositorio UNICACH, 2019. p. 134.

Ford, Mark, *Marimba: technique through music*, USA, Innovative Percussion Inc, 2005. p. 64.

Godínez, Lester, *La marimba guatemalteca: antecedentes, desarrollo y expectativa. Un estudio histórico, organológico y cultural*, Guatemala, FCE (Ensayo Centroamericanista), 2002. p. 338

Holmgren, Marj, *Developing Four Mallet Technique*, Estados Unidos, Studio 4 productions, 1978. p. 73.

Pérez, Montford, Ricardo, *Avatares del nacionalismo cultural*, México, Ciesas/ CIDHEM, 2000. p. 149.

Kaptain, Laurence, *Maderas que cantan*, Chiapas, México. Instituto Chiapaneco de Cultura, 1991. p. 226.

Kaptain, Laurence, *The Wood that sing: the marimba in Chiapas, Mexico*. HoneyRock. Everett, Pennsylvania. 1992. p. 226.

Kite, Rebecca, *Keiko Abe. A virtuosic life. Her musical career and the evolution of the concert marimba*, Virginia, GP Percussion, 2007. p. 316.

Stevens, Leigh Howard, *Method of movement of marimba*, 2da. ed., New Jersey, Keyboard percussion publication, 1993. p. 109.

López, Infante, Jenny, Arcelia *Estudios para marimba: Arreglos de música mexicana para marimba contemporánea con enfoque al desarrollo técnico del movimiento y control de las cuatro baquetas*. Chiapas, repositorio UNICACH, 2020. p. 68

Moreno, Vázquez, José, Israel, *Its Musical development with special emphasis on the four mallets technique and the improvisation*, (tesis de doctorado), Graz, Universität für Musik und Darstellen de Kunst Graz, Institute für Ethnomusikologie, Austria, 2016. p. 550.

Moreno, Vázquez, José, Israel, *La marimba en Chiapas: evolución y desarrollo musical*. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, México, CONECULTA. Dirección de publicaciones: UNICACH, 2019. p. 368.

Mendoza Vera Raúl; *Memoria de Marimbistas*. CONECULTA Chiapas. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas. 2015. p. 153.

Moreno Vázquez, José, Israel, *Los sonidos de nuestros pueblos: Escuchas desde el sur. La improvisación en la marimba de Chiapas. Una propuesta de tipología*, 1ª. Ed, editora María Luisa de la Garza, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, UNICACH, 2016. p. 295.

Moreno Vázquez, José Israel y Nandayapa, Javier, *Método didáctico para marimba*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, UNICACH, 2002. p. 282.

Nandayapa, Ralda, Zeferino, *Método para marimba*. Chiapas, México. CONACULTA, 1998. p.172.

Solis, Theodore, “Muñecas de chiapaneco. The Economic importance of selfimage in the world of mexican marimba”, en *Latin American Music Review*, vol. 1, num. 1, 1980.

Zeltsman, Nancy, *Four mallet marimba playing: A musical approach for all levels*, USA, Editor Hal Leonard; Edición: Otab, 2003.