



UNIVERSIDAD DE CIENCIAS Y ARTES DE CHIAPAS

FACULTAD DE MÚSICA

TESIS

**“ESTUDIOS PARA MARIMBA:
ARREGLOS DE MÚSICA MEXICANA PARA MARIMBA
CONTEMPORÁNEA CON ENFOQUE AL DESARROLLO
TÉCNICO DEL MOVIMIENTO Y CONTROL DE LAS
CUATRO BAQUETAS”**

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:

MAESTRO EN MÚSICA

PRESENTA

JENNY ARCELIA LÓPEZ INFANTE

DIRECTOR

MTRO. LUIS FELIPE MARTÍNEZ GORDILLO

CODIRECTOR

MTRO. ROBERTO CARLOS PALOMEQUE CRUZ

Tuxtla Gutiérrez, Chiapas

Mayo de 2020



UNIVERSIDAD DE CIENCIAS Y ARTES DE CHIAPAS

DIRECCIÓN GENERAL DE INVESTIGACIÓN Y POSGRADO

Tuxtla Gutiérrez, Chiapas a 28 de abril de 2020

Oficio No. DGIP/CP/0047/2020

Asunto: Autorización de impresión de tesis

C. Jenny Arcelia López Infante
Candidata al Grado de Maestra en Música

UNICACH

Presente

Con fundamento en la **opinión favorable** emitida por escrito por la Comisión Revisora que analizó el trabajo terminal presentado por usted, denominado “**Estudios para marimba: Arreglos de música mexicana para marimba contemporánea con enfoque al desarrollo técnico del movimiento y control de las cuatro baquetas**”, mismo que cumple con los criterios metodológicos y de contenido, esta Dirección a mi cargo **autoriza** la impresión del documento en cita, para la defensa oral del mismo, en el examen que habrá de sustentar para obtener el **Grado de Maestra en Música**.

Es imprescindible observar las características normativas que debe guardar el documento impreso, así como realizar la entrega en esta Dirección de un ejemplar empastado.

Respetuosamente

“Por la Cultura de mi Raza”



Dr. Ricardo David Estrada Soto
Director General



C.c.p. Dr. Pascual Ramos García. Secretario General UNICACH. – Para su conocimiento.
Lic. Aurora E. Serrano Roblero. Secretaria Académica UNICACH. – Para su conocimiento.
Dr. Roberto Hernández Soto. Director de la Facultad de Música UNICACH. – Para su conocimiento
Dra. Glenda P. Courtois García. Coordinadora de la Maestría en Música UNICACH. – Para su conocimiento.
Expediente
*RDES/igp/scdl



Índice

INTRODUCCIÓN	5
CAPÍTULO I Antecedentes: diferentes tipos de agarres a cuatro baquetas y la búsqueda de un perfeccionamiento técnico.....	6
1.1. Agarre de las cuatro baquetas.....	6
1.2. Los primeros métodos para el uso de las cuatro baquetas: la influencia del xilófono, periodo 1900-1940	7
1.3. Diferentes formas de sostener las dos baquetas en una mano.....	9
1.3.1 Agarre de las baquetas sin cruzar.....	9
1.3.2 Agarre de las baquetas de forma cruzada (o sostenido por tres dedos)	13
CAPÍTULO II Literatura con enfoque pedagógico en la marimba: Revisión de métodos, obras, estudios para el desarrollo técnico del movimiento de cuatro baquetas	16
2.1. Leigh Howard Stevens (1953).....	16
2.2. Mark Ford (1958)	17
2.3. Nebojsa Jovan Zivkovic (1962)	18
2.4. Nancy Zeltsman (1958)	20
2.5. Mitchell Peters (1935-2017)	21
2.6. Ruud Wiener (1951).....	22
2.7. Otros compositores.....	24
2.7.1. Keiko Abe (1937).....	24
2.7.2. Ney Rosauero (1952).....	24
2.7.3 Michael Burritt (1962).....	25
CAPÍTULO III Estudios para Marimba	26
3.1. Golpes verticales.....	26
3.1.1. Arreglo Cielito Lindo	33
3.2. Golpes independientes simples.....	36
3.2.1. Arreglo Perfidia.....	38

3.3. Golpe lateral	43
3.3.1. Arreglo La llorona	44
3.4. Golpes combinados.....	53
3.4.1. Arreglo La Adelita	53
CONCLUSIÓN	55
BIBLIOGRAFÍA	57
ANEXOS.....	59

INTRODUCCIÓN

Esta tesis de maestría se basó en la búsqueda y revisión de métodos para marimba contemporánea en relación al movimiento técnico de las cuatro baquetas, así como en el estudio documentado de los principales pedagogos de la enseñanza de la marimba y sus respectivas aportaciones a la literatura del instrumento. Como producto de la investigación, se realizó una antología de estudios para marimba como herramienta pedagógica, donde se ha documentado la orientación de la movilidad de las cuatro baquetas a través del trabajo de reconocidos músicos y compositores mexicanos. De tal forma que, además de poder ser bibliografía útil para la enseñanza, también promueve el conocimiento de la música nacional.

Las necesidades (y dificultades) técnicas en la ejecución de la marimba suscitadas en la mayoría de los estudiantes exigen que se cuente con literatura útil que, a la par de resolver problemas técnicos específicos, aumente el conocimiento musical y habilidad del ejecutante. Esta razón me motivó a realizar los arreglos que aquí presento (integrando mis estudios del repertorio nacional mexicano), y que conforman un método para aprender y desarrollar los diferentes tipos de golpes fundamentales empleados en la marimba: vertical, independiente, lateral y la combinación de todos los anteriores.

El proceso para realizar dicha antología se hizo analizando los propios métodos y partituras de importantes pedagogos como: Leigh Howard Stevens, Mark Ford, Nancy Zeltsman, Keiko Abe, Ney Rosauero, Michael Burrirt, Nebojša Jovan Živković, Mitchell Peters, Ruud Wiener; por mencionar algunos, y tomando como referencia las estructuras musicales y recursos técnicos aplicados (así como su presentación escrita). Finalmente sumé, a este proceso, la apreciación y los elementos técnicos del repertorio nacional mexicano.

De esta manera, esta tesis propone cuatro arreglos inspirados en piezas de música mexicana para marimba solo, inspirados en el repertorio mexicano y enfocado en el análisis de métodos y literatura marimbística.

CAPÍTULO I

Antecedentes: diferentes tipos de agarres a cuatro baquetas y la búsqueda de un perfeccionamiento técnico

1.1. Agarre de las cuatro baquetas

Existe una diversidad de agarres a cuatro baquetas y una serie de métodos que buscan el perfeccionamiento del movimiento de las baquetas, el control y dominio en la independencia de éstas, la comodidad (a través de las posturas) del ejecutante y la amplitud de los intervalos.

El agarre a cuatro baquetas se desarrolló entre ejecutantes del xilófono en Estados Unidos. Según Rebeca Kite,¹ el primer registro de ejecuciones con cuatro baquetas fue en la década de 1880, aunque también existían xilofonistas que sostenían seis y ocho baquetas (hay registros en periódicos de 1915 sobre George Hamilton Green quien, para llenar sus armonías, usaba hasta ocho baquetas).²

A principios del siglo XX, tocar a cuatro baquetas ya era algo común. Strain³ publicó varios métodos relacionados con las cuatro baquetas, los cuales contienen ilustraciones, fotografías e instrucciones detalladas que describen la manera de sostener dos baquetas en cada mano. Su escritura musical para el uso de las cuatro baquetas abarca toques en forma de acordes, *roll* con movimientos paralelos y con poca abertura en sus intervalos fijos de tercera y cuarta.

Por lo anterior es posible afirmar que la música para marimba a cuatro baquetas surgió de la técnica del xilófono y su forma “circense” de sostener de dos a más baquetas en las manos. Otro factor que influyó en el actual agarre de las baquetas fue el desarrollo comercial de la marimba de concierto, y puesto que los tamaños del teclado del xilófono y la marimba son diferentes, se volvió necesario buscar la amplitud de intervalos, así como el control y el dominio de la independencia de las baquetas.

¹ Rebeca Kite, *Keiko Abe: Una vida de virtuosismo*, UNICACH, Tuxtla Gutiérrez, 2015, pp. 170-171.

² *Idem*

³ *Idem*

1.2. Los primeros métodos para el uso de las cuatro baquetas: la influencia del xilófono, periodo 1900-1940

El periodo que va de 1900 a 1940 fue una época de transición y búsqueda para extender el rango del xilófono. Y fue hasta después de 1937 cuando la empresa J.C. Deagan comenzó a producir una variedad de marimbas. Así, dicho instrumento pasó de ser xilófono a xilórimba, hasta convertirse en marimba. Y paralelamente, la técnica de tocar a cuatro baquetas se fue ajustando a los rangos del instrumento y al tamaño de los teclados.⁴

El uso de la técnica a cuatro baquetas fue incorporado en los textos pedagógicos desde principios del siglo XX. De esto se tiene como referencia un método que data de 1922 titulado *Curso de Iniciación en Vibracussion*,⁵ cuya lección No. 13 (la cual se titula *lección especial sobre cómo tocar con cuatro baquetas*) describe las formas correctas e incorrectas de agarrar las baquetas; además de contar con una sección titulada *Aplicación Práctica*, la cual detalla la posición adecuada de las baquetas y el movimiento correcto de los brazos.

Por otro lado, Howard A. Green escribió, en 1930, un libro titulado *Method for Marimba*, dicha obra analiza brevemente la técnica a dos y cuatro baquetas. Además, en la sección de cuatro baquetas, se incluyen unas fotografías que ilustran la posición correcta de las manos.⁶

En 1935 Clair Omar Musser (1901–1998), considerado uno de los más grandes maestros de la marimba en Estados Unidos, realizó importantes innovaciones, industriales e interpretativas, con su instrumento. Y aunque Musser no plasmó ningún método, al analizar sus obras nos damos cuenta del enfoque pedagógico que persiguen.⁷

Como lo registran Andreu Rico y Dean Gronemeier,⁸ en 1939 aparece el método para vibráfono, xilófono y marimba de Lionel Hampton. Este método está organizado en tres secciones: uno para dos baquetas, otro para tres y la tercera sección para cuatro baquetas. Aquí uno puede encontrar fotografías que ilustran el agarre, ejercicios para fortalecer el manejo de las

⁴ Rebeca Kite, *Keiko Abe: Una vida de virtuosismo*, UNICACH, Tuxtla Gutiérrez, 2015, pp. 171-187.

⁵ Andreu Rico Esteve, *Articulación en la marimba* (tesis de maestría), Lisboa, Escuela Superior de Música de Lisboa, junio 2014, p. 14.

⁶ *Idem*

⁷ *Idem*

⁸ Dean Warren Gronemeier. *Advanced marimba techniques: an analysis with musical approaches to performance problems in west side suite* (tesis de doctorado), Tucson, The University of Arizona, 1991, p. 5.

baquetas, explicaciones sobre cómo mover adecuadamente las manos y sobre cómo posicionar el cuerpo.⁹

Después de 1940 comenzaron a surgir métodos y obras escritas para marimbas con un rango de cuatro octavas y media, y conforme se fue incrementando el rango del instrumento, los nuevos métodos, estudios y obras, comenzaron a reflejar la escritura de cinco octavas. La medida del xilófono estándar era de dos octavas y media o de tres, con teclas delgadas en comparación con las de la marimba¹⁰, lo que fue promoviendo una forma diferente de composición musical. Por otro lado, la técnica a cuatro baquetas que se venía usando fue estándar, y los movimientos de acordes paralelos extremadamente estrechos a causa de la propia estructura del xilófono. El tipo de agarre, el ataque, el *roll* y los aspectos técnicos giraban en relación al instrumento, y fue a partir de estas modificaciones del teclado que fue reacomodándose la forma de sostener las dos baquetas en cada mano.¹¹

Gary Burton menciona, en su método *Four Mallet Studies*, que “muchos ejecutantes optaron por usar sus propios agarres y otros ejecutantes por usar sus propios métodos”

There are quiet a few accepted ways of holding four mallets. Most players swear by their own personal methods. I am no exception. So, to best analyze this confusing issue, let us consider the physical and mechanical details involved.¹²

Lo que hay que resaltar es que se debe optar la comodidad al sostener las baquetas y buscar que el agarre no sea causante de limitaciones, sino todo lo contrario, es decir, que nos proporcione las herramientas necesarias para la ejecución del instrumento.

⁹ *Idem*

¹⁰ Para saber más de la evolución del xilófono y el nacimiento de la marimba, pueden consultar: Brian S. Muller, *The improvisationa technique of Eric Sammut* (tesis de doctoral), Indiana, Indiana University, diciembre 2016, p. 3; Andreu Rico Esteve, *Articulación en la marimba* (tesis de maestría), Lisboa, Escuela Superior de Música de Lisboa, junio 2014, p. 4; y Rebeca Kite, *Keiko Abe: Una vida de virtuosismo*, UNICACH, Tuxtla Gutiérrez, 2015, pp. 134-136 y capítulo VIII.

¹¹ Thomas Allen Zirkle, *Developing a four-mallet marimba technique featuring the alternation of mallets in each hand for linear passages and the application of this technique to transcriptions of selected keyboard works by J.S. Bach* (tesis de doctorado), Louisiana, Louisiana State University, 2003, p. 4.

¹² Gary Burton, *Four mallets studies*, Creative Music, United Stated, 1995, p. 3.

1.3. Diferentes formas de sostener las dos baquetas en una mano

Todos los agarres tienen en común el sostener la baqueta interior entre los dedos índice y pulgar, de forma parecida a tocar con una sola baqueta. La principal diferencia se encuentra en el agarre de las baquetas exteriores, para los que he asignado los siguientes términos:

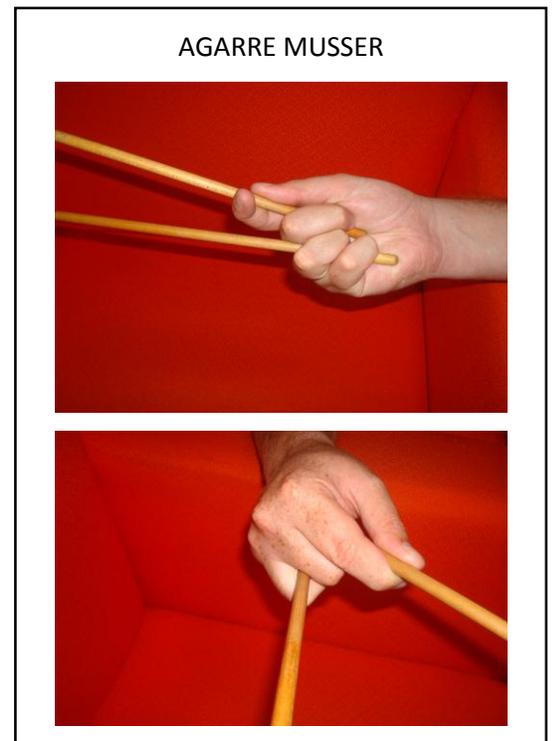
a) Agarre de las baquetas sin cruzar y b) Agarre de las baquetas de forma cruzada.

1.3.1 Agarre de las baquetas sin cruzar

Comenzaré hablando del agarre conocido comúnmente como “Musser”, cuyo nombre se debe al propio Clair Omar Musser, quien, por 1940, lo estableció. Vida Chenoweth¹³ (primera marimbista de concierto en los Estados Unidos y seguidora de Musser) asumió que el virtuoso Musser inventó el agarre para lograr una mayor abertura en los intervalos que no se podían hacer con otros agarres que se usaban en el momento.

El agarre Musser no solo se utilizó para la ejecución en la marimba, pues también fue utilizado con instrumentos de percusión. A principios de los años 70 los profesores de percusión comenzaron a utilizar los conceptos básicos de la técnica Musser, pero en ese momento pocas personas dominaban el agarre, mientras otras solo tenían una vaga idea del mismo. Lo anterior originó un cúmulo de variaciones en el agarre, sumado al hecho de que a nadie se le ocurrió publicar un manual que detallara dicha técnica.¹⁴

En este sentido, las únicas publicaciones de Musser fueron sus estudios para marimba: *Etude Op. 6 No. 2 (Ab Major)*, *Etude Op. 6 No. 8 (Nature Boy/Whole Tone)*, *Etude Op. 6 No. 9 (B Major)*, *Etude Op. 6 No. 10 (C Major)*, *Etude Op. 11 No. 4 (C Major)*, *Prelude Op. 11 No. 3 (G Major)*, *Prelude Op. 11 No. 4 (D Major)*, *Scherzo Caprice*.



¹³ Adam Eric Berkowitz, *A comparative analysis of the mechanics of Musser grip, Stevens grip, cross grip and Burton grip* (tesis de grado Bachiller), Boca Ratón, Florida, Florida Atlantic University, abril 2011, p. 15.

¹⁴ *Ibid.*, p. 16.

Dichos estudios fueron piezas cortas escritas para sus alumnos, y en ninguna de ellas se hace referencia al agarre o técnica para la ejecución de las mismas, sin embargo, podemos ver que busca el desarrollo técnico mediante el trabajo de intervalos fijos de terceras, cuartas o quintas. Estos estudios se utilizan para la práctica y fortalecimiento del golpe vertical, trabajando los movimientos de abrir y cerrar intervalos, independientes simples, golpes alternados y *roll* con movimiento vertical, principalmente.¹⁵

Es de suponer que el estilo de composición de Musser fue influenciado por la ejecución de marimbistas guatemaltecos que, como sabemos, fueron fundamentales para el desarrollo de la marimba en Norte América.¹⁶ Fue alrededor de 1920 cuando algunos grupos sobresalientes y ejecutantes de la marimba tradicional (especialmente los provenientes de Chiapas y Guatemala) comenzaron a realizar giras por los Estados Unidos. Algunos de estos músicos decidieron quedarse a radicar en los Estados Unidos, por lo que rápidamente se formó, en este país, una corriente de maestros y de seguidores, como el caso de Clair Omar Musser, quien siguió los pasos del maestro guatemalteco José Betancourt.¹⁷

Betancourt, por su parte, al terminar su gira con la Marimba Centroamericana, decidió quedarse a radicar en el país del norte, permaneciendo por largo tiempo en Chicago, donde trabajó en la radio y fundó la cátedra de marimba en la Universidad de Chicago. Fue maestro de importantísimos músicos que desarrollaron el estilo de marimba americana y el vibráfono, como Mitchael Peters, Gordon Peters y, por supuesto, Clair Omar Musser, este último considerado el padre de la marimba americana.¹⁸

En este sentido, el Dr. José Israel Moreno Vázquez, en su trabajo de investigación sobre la marimba de México y Guatemala,¹⁹ menciona la influencia del estilo de los marimbistas guatemaltecos y chiapanecos en el uso de las cuatro baquetas; ya que es usual ver en la marimba tenor o requinta al llamado “tenor” o “solista” que toca solo con sus cuatro baquetas en una

¹⁵ Rebeca Kite, *Keiko Abe: Una vida de virtuosismo*, UNICACH, Tuxtla Gutiérrez, 2015, pp. 189-190.

¹⁶ José Israel Moreno Vázquez, *The marimba in Mexico and Guatemala: Its musical development with special emphasis on the four mallets technique and the improvisation* (tesis de doctorado), Graz, Universität für Musik und Darstellende Kunst Graz, julio 2016, p. 217.

¹⁷ Israel Moreno, Javier Nandayapa, *Método didáctico para marimba*, UNICACH, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, 2002, p.13.

¹⁸ José Israel Moreno Vázquez, “La improvisación en la marimba de Chiapas. Una propuesta de tipología”, en *Los sonidos de nuestros pueblos: Escuchas desde el sur*, 1ª. Ed. (2016), p. 38.

¹⁹ José Israel Moreno Vázquez, *The Marimba in Mexico and Guatemala: Its Musical Development with Special Emphasis on the Four Mallets Technique and the Improvisation* (tesis de doctorado), Graz, Universität für Musik und Darstellende Kunst Graz, julio 2016, pp. 214-245.

marimba, mientras improvisa y complementa la melodía con acordes, duplica la voz principal, utiliza acordes con movimientos paralelos y realiza el movimiento técnico de la muñeca, el llamado, ahora académicamente, *golpe vertical*, que se puede apreciar en los estudios de Musser.

Complementando lo anterior, Thomas Zirkle, en su tesis doctoral²⁰ sobre el desarrollo de la técnica a cuatro baquetas, dice que la música para marimba de concierto inició con movimientos completamente lineales, los cuales servían para estructurar cuerdas de tres o cuatro voces con movimientos y posiciones de abrir y cerrar las baquetas, por lo que no se exigía la independencia entre las dos baquetas de cada mano.

Ahora bien, con el paso del tiempo el agarre Musser ha tenido que enfrentar a sus propias limitaciones para la ejecución de ciertas obras, Vida Chenoweth describe este fenómeno, en su artículo *Four-Mallet Technique*,²¹ de la siguiente manera: es un agarre algo incómodo y en algún tiempo doloroso, sobre todo en cambios rápidos de intervalos y son difíciles de controlar posiciones superiores a una quinta.

Hay varias razones por las que el agarre de Musser no se enseñó ampliamente a mediados del siglo XX, y Sulpicio Eliana²² y Thomas Allen Zirkle²³ coinciden en que dicho agarre se ha descrito como tenso, incómodo, torpe en abertura de intervalos con velocidad rápida, doloroso y muy difícil de controlar. Además, como ya he mencionado, nadie publicó ningún método, de tal forma que cualquier estudiante que deseara aprender esta técnica debía encontrar un profesor que la dominara, lo que generalmente era bastante difícil.

Cada vez más, y posteriormente a la época de Musser, comenzaron a surgir obras para marimba sola que exigían un amplio dominio y control de las cuatro baquetas a través de los diferentes *baqueteos*,²⁴ como el uso de intervalos más amplios, alternancia de las baquetas en una sola mano, *cadenzas* que requieren más independencias o, es decir, recursos técnicos con elementos diferentes y una verdadera independencia de las cuatro baquetas, por lo que el agarre Musser quedaba muy limitado.

²⁰ Thomas Allen Zirkle, *Developing a four-mallet marimba technique featuring the alternation of mallets in each hand for linear passages and the application of this technique to transcriptions of selected keyboard works by J.S. Bach* (tesis de doctorado), Louisiana, Louisiana State University, 2003, p. 4.

²¹ Vida Chenoweth, "Four-mallet technique", *Percussionist* vol. 10, (1963), pp.5-6.

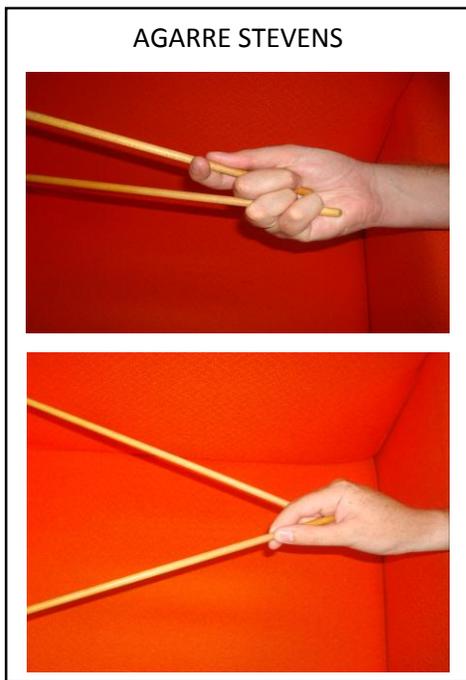
²² Eliana Cecilia Maggioni Guglimetti Sulpicio, *O desenvolvimento da técnica de quatro baquetas para marimba: dos primórdios as primeiras composicoes brasileiras* (tesis de doctorado), Sao Paulo, Universidad da Sao Paulo, 2011, pp.229-233.

²³ Thomas Allen Zirkle, *Developing a four-mallet marimba technique featuring the alternation of mallets in each hand for linear passages and the application of this technique to transcriptions of selected keyboard works by J.S. Bach* (tesis de doctorado), Louisiana, Louisiana State University, 2003, p. 5.

²⁴ *Baqueteo*: La forma de golpear o percutir la marimba con la baqueta.

A mediados de 1970 el percusionista norteamericano Leigh Howard Stevens (1953) comenzó a buscar una técnica de agarre que pudiera satisfacer sus ideas musicales y su deseo de poseer el control absoluto del instrumento, comenzando así a clasificar cada uno de los golpes, enfatizando la independencia de cada baqueta. Luego, tras probar con las más diversas técnicas, Stevens comenzó a experimentar por su cuenta, así mismo, al estudiar con Vida Chenoweth, de quién aprendió a usar el agarre Musser, que encontraba ya muy limitado. Esto originó que Stevens realizara modificaciones para satisfacer sus necesidades, introduciendo un agarre diferente denominado “Stevens”, y que él mismo describió como una modificación del agarre Musser.²⁵

En este agarre la baqueta exterior se sostiene con el dedo meñique y anular, y la baqueta



interior se inserta entre los dedos medio y anular mientras se agarra firmemente con el pulgar. La posición de la mano es vertical con el pulgar mirando hacia arriba, lo que obliga a los dedos a tener un papel más activo en el movimiento de las baquetas, situación útil para realizar golpes independientes a través de la asimilación del movimiento sin importar la abertura del intervalo.

Como se menciona en la tesis doctoral de Brian S. Muller,²⁶ entre 1974 y 1978, Stevens ordenó sus propias ideas, técnicas y variantes de los golpes en un método publicado en 1979: *Method of Movement for Marimba*, en el cual describe y explica el funcionamiento de su propio agarre.

Este método²⁷ contiene más de 30 páginas de ejercicios para reforzar y complementar el control del movimiento y golpe de las 4 baquetas; 590 ejercicios diferentes, divididos por capítulos de acuerdo al tipo de golpe a desarrollar: independiente simple, alternado simple, doble vertical, doble lateral y golpes mixtos. Cada ejercicio contiene una breve descripción del movimiento de las baquetas.

²⁵ Brian S. Muller, *The improvisational technique of Eric Sammut* (tesis de doctorado), Indiana, Indiana University, diciembre 2016, pp. 10-13.

²⁶ *Idem*

²⁷ Stevens Leigh Howard, *Method of movement of marimba*, New Jersey, Keyboard percussion publication, 1993 (1 ed.1979).

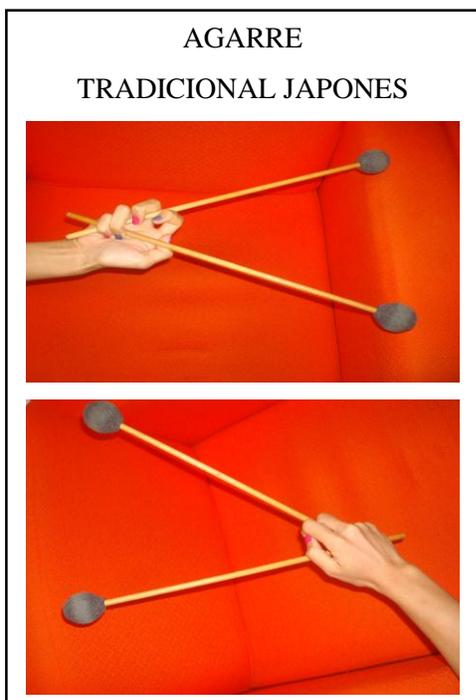
Si bien esta clase de ejercicios técnicos ya están plasmados en las metodologías de Stevens y otros pedagogos, mi contribución con este trabajo busca generar un estímulo mayor al de la monotonía de un método, pues pienso que a través de los arreglos se podrá desarrollar un ejercicio similar incluyendo líneas melódicas de fácil asimilación para los estudiantes.

1.3.2 Agarre de las baquetas de forma cruzada (o sostenido por tres dedos)

Para este agarre las baquetas se insertan entre el dedo índice y medio, cruzándolas sobre la palma de la mano con la baqueta exterior por debajo de la interior. A este agarre se le conoce, académicamente, como “tradicional”.

Adam Eric Berkowitz,²⁸ en su tesis doctoral, describe al agarre cruzado como un agarre natural que no necesita de instructivo, pues hasta se ha documentado que marimbistas nativos de África y América Central ya implementaban esta técnica del agarre cruzado con tres o más baquetas.

Este agarre cruzado se desarrolló en Japón, y es utilizado por muchos ejecutantes asiáticos de marimba contemporánea. Fue alrededor de 1962 cuando empezó a surgir en Japón importante



producción de obras para marimba. Akira Miyoshi es uno de los principales pioneros del instrumento en Japón y uno de los primeros compositores de música para el mismo, además de que comenzó a integrar movimientos independientes, melódicos y registros inusuales. Otros compositores destacados en Japón que aportaron al desarrollo técnico en el uso de dos y cuatro baquetas fueron: Akira Ifukube, Akira Yuyama, Maki Ishii, Minoru Miki, Teruyuki Noda, Toshimitsu Tanaka, Yasuo Sueyoshi, Yori-Aki Matsudaira y Toshi Ichiyanagi.²⁹

En 1994 Peter Sadlo dio a conocer su trabajo, publicado en alemán, *Die Kunst des Schlagens*, donde se analiza el agarre tradicional en relación a otros agarres; y

²⁸ Adam Eric Berkowitz, *A comparative analysis of the mechanics of Musser grip, Stevens grip, cross grip and Burton grip* (tesis de grado Bachiller), Boca Raton, Florida, Florida Atlantic University, abril 2011, p. 31.

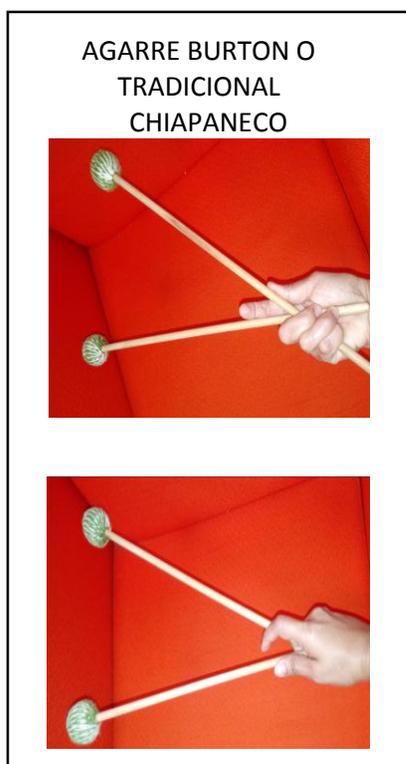
²⁹ Eliana Cecilia Maggioni Guglimetti Sulpicio, *O desenvolvimento da técnica de quatro baquetas para marimba: dos primórdios as primeiras composicoes brasileiras* (tesis de doctorado), Sao Paulo, Universidad da Sao Paulo, 2011, pp.113-114.

un año después, en agosto de 1995, la marimbista y pedagoga Nancy Zeltsman publicó, en la revista *Percussive Note*, su artículo *Traditional four Mallet Grip*, donde habla sobre su experiencia personal en la utilización del agarre, mientras analiza el funcionamiento, naturalidad y manera más confortable para sostener las cuatro baquetas. Para el año 2003, Peter Sadlo y Nancy Zeltsman publicaron sus propios métodos relacionados al agarre tradicional.³⁰

Alrededor de 1960, el vibrafonista Gary Burton (1943) publicó su propio método explicando la forma de un nuevo agarre que proponía una manera más confortable de agarrar las baquetas para el vibráfono (aunque igualmente se ha utilizado, con gran éxito, en la marimba).

Este agarre es muy similar al tradicional, salvo que la baqueta interior se cruza en la palma por debajo de la exterior, lo que añade fuerza a las baquetas exteriores.³¹

Aunque Burton aprendió el agarre tradicional, este no le funcionó para pasajes rápidos al momento de improvisar en el vibráfono, y fue entonces que comenzó a experimentar diferentes maneras de sostener las baquetas, así se le ocurrió la idea de reinvertir la posición del agarre



tradicional. Este agarre está pensado para realizar *cadenzas*, pasajes virtuosos, improvisaciones o movimientos melódicos, tratando de simular tocar con dos baquetas utilizando la baqueta 2 de la mano izquierda, que es la baqueta interior, y la baqueta 4 de la mano derecha, que es la baqueta exterior de la mano derecha en una posición de 90° (véase Capítulo III, sección 3 página 44).

Comúnmente este agarre es criticado porque los intervalos a alcanzar son pequeños (hasta distancia de octava o novena), pero debe aclararse que este agarre fue diseñado y pensado para facilitar las rápidas improvisaciones en el vibráfono, utilizando las cuatro baquetas para llenar acordes; además, en el método de Burton se puede apreciar que no hay intervalos extremadamente amplios, pues este instrumento no

³⁰ Más información en Johansson Magnus, disponible en su blog *DOBLE MALLET GRIP*, 12 Agosto del 2012, <https://doublemalletgrips.wordpress.com> (Consultado el 22 de noviembre de 2018).

³¹ Andreu Rico Esteve, *Articulación en la marimba* (tesis de maestría), Lisboa, Escuela Superior de Música de Lisboa, junio 2014, p. 14.

comparte la misma amplitud que la marimba contemporánea.³²

Este agarre se utiliza para ejecutar la marimba, aunque, también algunos percusionistas suelen usar este agarre sólo para la ejecución del vibráfono.

En general, puedo decir que el agarre Burton es coincidente al agarre tradicional que se usa en Chiapas desde antes que Gary Burtón lo diera a conocer como su agarre, y se puede demostrar por algunos marimbistas locales (Chiapanecos) que son antecesores de Gary Burton, que ya utilizaban ambos agarres cruzados, como Manuel Vleeshower (1923-2000), Zeferino Nandayapa (1931-2010) y Danilo Gutiérrez (1928-2017), por mencionar algunos.

Para concluir este capítulo quiero resaltar que el conocer los agarres y su historia nos ayuda a entender las diferencias, beneficios y el porqué de la exigencia y existencia de sostener las baquetas de acuerdo a nuestra elección y acomodo personal. Y que los distintos movimientos técnicos son empleados tanto para agarres con cruce como sin cruce.

También debo mencionar que las obras presentadas en este trabajo no están escritas para un agarre en específico, pues lo que pretenden es fortalecer la ejecución de la marimba tras el conocimiento de los diferentes movimientos técnicos ya existentes, de tal forma que cada arreglo busca fortalecer el desarrollo técnico del intérprete.

³² Adam Eric Berkowitz, *A comparative analysis of the mechanics of Musser grip, Stevens grip, cross grip and Burton grip* (tesis de grado Bachiller), Boca Raton, Florida, Florida Atlantic University, abril 2011, pp. 37-41.

CAPÍTULO II

Literatura con enfoque pedagógico en la marimba: Revisión de métodos, obras, estudios para el desarrollo técnico del movimiento de cuatro baquetas

En la actualidad existe una gran variedad de literatura para el desarrollo y control de las cuatro baquetas para marimba. Algunas de estas obras tienen la intención de desarrollar una técnica de agarre en específico con la finalidad de poder dominar y controlar el movimiento de las cuatro baquetas.

Por mi parte, la metodología que utilicé para realizar los estudios de marimba que presento más adelante es la siguiente: comencé investigando métodos para marimba contemporánea, revisé estudios y obras con enfoque didáctico para el desarrollo de los diferentes golpes, realicé un registro de los distintos movimientos usados para el desarrollo técnico y reuní los patrones más usados por compositores pedagogos de la marimba contemporánea.

Los métodos revisados fueron: *Method of Movements for Marimba* de Leigh Howard Stevens, *Marimba Technique Through Music* de Mark Ford, *Funny Mallets I y II* para marimba de Nejbossa J. Zivkovic, *Four Mallet Marimba Playing a Musical Approach for All Level* de Nancy Zeltsman, *Fundamental Method for Mallets Book No2* de Mitchell Peters y Ruud Wiener; y también se analizaron las obras de compositores percusionistas que, si bien no tienen un método formal para el instrumento, manejan un extenso catálogo de música que aporta elementos necesarios para ser tomados en cuenta dentro del presente proyecto: Keiko Abe, Michael Burritt y Ney Rosauero.

A continuación daré una breve reseña de los métodos y compositores que selecciono como una herramienta metodológica para este proyecto de tesis:

2.1. Leigh Howard Stevens (1953)

El método más recomendado para el desarrollo técnico de la marimba a cuatro baquetas es el método Stevens para marimba. Este fue escrito a finales de los años setenta por el percusionista Leigh Howard Stevens. A lo largo de mi investigación pude comprobar que este método es el más utilizado para el desarrollo técnico de la marimba, siendo una referencia obligatoria para todos los ejecutantes del instrumento. Gracias a esta publicación se pudieron definir y clasificar conceptos elementales en la ejecución del instrumento que son utilizados hasta el día de hoy: golpe simple independiente, golpes alternados, golpe vertical, golpe doble lateral

y golpes mixtos. Este método, además, incluye una tabla de rutina diaria recomendada para realizar los ejercicios de acuerdo al nivel del ejecutante.

Si bien este libro fue publicado por primera vez en 1979 en inglés, después surgieron muchas otras ediciones, y en el 2004, conmemorándose los 25 años de su creación, se editó una nueva edición revisada, en la cual el percusionista David Valdés se basó para hacer una edición en español.

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. Por lo tanto, mi propuesta es realizar arreglos de piezas mexicanas para marimba contemporánea con enfoque al desarrollo técnico del movimiento y control de las cuatro baquetas que permitan practicar los ejercicios y al mismo tiempo despierten el interés del ejecutante de un modo artístico.

Stevens ha escrito y transcrito obras importantes para el repertorio de marimba, enfocadas a fomentar el desarrollo y destreza técnica del ejecutante, como: *Rhythmic Caprice*, arreglos de *Debussy's Children's Corner*, *Tschaikovsky's the Album for the Young is Transcribed*, *Schumann- Album for the Young vol. 2-M-Stevens*, *Khachaturian's Adventures of Ivan*, *Bach-Sonata in A minor*, *Bach-Sonata B minor*, *Preludio and Fugue in Bb Major J.S. Bach*, *Two Part Inventions (#1,4,8,14) J.S. Bach*, *Preludio in G minor J.S. Bach* y *Six Suites for Violoncello by J.S. Bach*.

2.2. Mark Ford (1958)

Mark Ford es un intérprete, compositor y profesor de la North Texas University. Escribió el método para marimba *Technique Through Music* en el año 2005. También ha escrito obras para marimba solo y ensambles, como: *Marimba Heritage*, *Morning Light*, *Wink*, *Stealing a Moment*, *Heads Up!*, *Ransom*, *Motion Beyond*, *The Green Road*, *Polaris*, *Afta-Stub!*, *Kingdom Lore Fanfare*, *Moon Chasers*, *Head Talk*, *Cold Groove*, *One-Eyed Jacks*, *Stubernic*, *Cabasa!* y *Renfro*. Así como dos métodos para marimba: el ya mencionado *Marimba Technique Through Music* (2005) y *Marimba Sonbook Will #MarimbaBaby* (2017).

El primero de estos métodos comprende 16 composiciones originales para cada movimiento técnico, de forma semejante a los que se plantean en el método Stevens (agarre

utilizado por Ford), así como la terminología, conceptos y agarre de las cuatro baquetas. La finalidad de este método es trabajar la técnica en relación a la musicalidad, cada estudio es diferente en rítmica y estilo; y previo a cada estudio Ford escribió una breve explicación sobre cada uno de los golpes, agregando ejercicios específicos para cada uno de ellos. Este método incluye un DVD donde el autor, Mark Ford, ofrece consejos prácticos para cada uno de los estudios del libro, así como explicaciones detalladas de la técnica de marimba.

2.3. Nebojsa Jovan Zivkovic (1962)

Músico serbio que se ha desempeñado como concertista, compositor y docente. Desde el 2010 imparte clases en la Universidad de Novi Sad (Serbia), y desde 2012 en la Universidad Privada de Música y Arte de la ciudad de Viena (Austria). Es reconocido por su estilo único al interpretar la marimba y las percusiones, aunque también por su amplio repertorio escrito para marimba, xilófono, vibráfono, percusiones, ensambles, conciertos y obras para diferentes niveles de ejecución.

En 1980 Zivkovic comenzó a tocar la marimba a cuatro baquetas con el agarre tradicional japonés, y en 1982 fue introducido por Bill Zien al agarré Stevens.³³ En la tesis de James Joshua se incluye el testimonio del propio Zivkovic: “Bill Zien me explicó el agarre independiente y me mostró todos esos golpes al utilizar el agarre Stevens, ya que yo solía tocar con agarre tradicional”.

Sin embargo, aunque en su momento estos descubrimientos lo sorprendieron, deja claro que no le interesó demasiado. En 1982 Leigh Howard Stevens impartió un curso de percusión en Kolberg, entonces se animó a estudiar el agarre Stevens, y recuerda que paso noches y noches entendiendo y traduciendo lo que indicaba el método Stevens.

He explained to me the independent grip and he showed me all those strokes because I used to play traditional grip. I was totally shocked about all of those things. I had heard about all of those things at the time but I wasn't interested in them. I asked him to explain more things to me. In 1982 Leigh Howard Stevens had a workshop in Kolberg percussion where I took part. Then a lot of things changed and I was energized to study Steven's independent method

³³ Joshua James, *Performing the keyboard percussion works of Nebojsa Jovan Zivkovic* (tesis para obtener el grado de B. Mus Honours), Australia, Western Australian Academy of Performing Arts, octubre del 2008, p. 3.

grip. I spent nights and nights translating Steven's book. I think those two people are directly or indirectly who influenced my technique.³⁴

En 1989 Zivkovic comenzó a enseñar percusión a niños, y con ello se dio cuenta que hacía falta material pedagógico para instrumentos de percusión con teclado, esto lo impulsó a componer pequeñas piezas tonales, fáciles de entender, cortas, y cuya finalidad fuera generar en el alumno un sentimiento de logro. Así fue como comenzó a escribir sus métodos: *Funny Xilófono*, *Funny Marimba I y II* y *Funny Vibráfono*.

Funny Marimba I y II cuenta con piezas cortas que fueron pensadas para niños de diez o doce años, para poder ser ejecutadas en una marimba de cinco o cuatro octavas y media.

Funny Xilófono también incluye piezas cortas que comienzan con figuras rítmicas muy sencillas (blancas, negras, corcheas y dieciseisavos) y con pocas notas, cada pieza va aumentando el grado de dificultad en la ejecución. Zivkovic incluye movimientos de notas de forma paralela para el trabajo de los movimientos independientes, vertical y *roll*. Este método trae un acompañamiento para piano, aunque también el profesor puede tocarlo en la marimba a cuatro baquetas en la búsqueda de proporcionar al joven una experiencia de música de cámara.

Los métodos *Funny* no solo son populares por sus piezas cortas, sino por la forma pedagógica en que Zivkovic las utiliza, pues dichas piezas están escritas a partir de la variedad de técnicas que se utilizan en los instrumentos de percusión teclado, como son: notas intercaladas para trabajar *sticking*, movimiento de manos independientes, *roll* tradicional, *roll* independiente, *roll* de mandolina, *glissando*, golpes muertos, piezas a cuatro baquetas para control de los diferentes golpes como verticales, rotación, movimientos independientes, tocar en octavas en una mano, abrir y cerrar intervalos, cambios de tempos, polirrítmias, control de matices e indicaciones: *staccato*, *portato* y *acentos*; por mencionar algunos.

Funny Vibráfono está conformado por diez piezas cortas, las primeras cinco comienzan con el uso de dos baquetas y la utilización básica del pedal. También se realiza un trabajo de independencia con ambas manos. En las siguientes cinco se incluye el uso de cuatro baquetas, se práctica la combinación de melodía-acompañamiento y el uso del *dampening*.

³⁴ Joshua James, *Performing the keyboard percussion works of Nebojsa Jovan Zivkovic* (tesis para obtener el grado de B. Mus Honours), Australia, Western Australian Academy of Performing Arts, octubre del 2008, p. 3.

2.4. Nancy Zeltsman (1958)

Four Mallet Marimba Playing a Musical Approach for All level fue publicado en 2003 por la marimbista, arreglista, compositora y educador Nancy Zeltsman, quien imparte clases en el Conservatorio de Boston y el Berklee College of Music desde 1993. Este método consta de cinco secciones:³⁵

1. *Sección básica*: esta constituida por teoría, la cual considero muy importante leer ya que aborda temas de suma importancia para el estudiante como: selección de baquetas, explicación del agarre tradicional y pasos para aprender el agarre, puntos de ataque, formas básicas de *stickings* para cuatro baquetas, golpes básicos y la producción del sonido, escalas (la importancia de practicar escalas en relación al trabajo técnico), *roll* básico (velocidad, tipos de *roll* y *roll* medido), las bases de un buen ritmo, fundamentos para fraseo, y lectura a primera vista. Otro punto importante en esta sección es la explicación en la aplicación de todos los procesos teóricos y prácticos que plantea el método.

2. La segunda sección está conformado por cincuenta estudios cortos compuestos por Nancy Zeltsman para el trabajo técnico del movimiento y control de las cuatro baquetas, en este método, se explica que dichos estudios no tienen el propósito de ser presentados como piezas para concierto; es un método enfocado en la técnica.

3. A la tercera parte Zeltsman le titula *Perfeccionamiento*, y expone la forma consiente de realizar los golpes y producción del sonido con calidad, explicando la función de cada una de las articulaciones que utilizamos en la marimba (*staccatos*, acentos, *tenutos*, *staccato/tenuto*, *acento/tenuto* y *sforzando*); así mismo aborda otros conceptos importantes como los cambios tímbricos/puntos de ataque, diversidad en la duración de las notas, preparación del golpe, posición del cuerpo y niveles de dinámica en la interpretación. En esta sección Zeltsman habla de su experiencia con el instrumento y su personal forma de realizar y entender los límites de cada intensidad. Por ejemplo, tocar *forte* o simplemente interpretar un sonido *f,ff,fff*.

Parte de esta sección incluye la elección del *sticking* en relación al fraseo, donde se abunda en el fraseo contra pulso a través de diversos ejercicios que sirven para asimilar el doble

³⁵ Nancy Zeltsman, *Four mallet marimba playing: A musical approach for all levels*, Editor Hal Leonard; Edición: Otab, 1 de noviembre del 2003.

sticking, evitar el triple *sticking*, además de un aspecto relevante para la ejecución de la marimba: evitar tocar tres notas seguidas con una sola mano.

Concluye la sección hablando sobre la importancia en la elección del *sticking* para mejorar una frase, y propone una adaptación del *Preludio: From Suite I of Six Suites for Violoncello solo* de J.S. Bach.

También se aborda el *roll*: Zeltsman se enfoca en el trabajo para sostener la textura del *roll* en relación a la nota sostenida la dilatación del sonido (la prolongación del sonido), así como en el uso de la respiración en relación al *roll*, explicando los cambios suaves de una nota a otra y la velocidad empleada para producir cierto tipo de efecto y sensación. Posteriormente aborda el *legato roll*, cuidando el balance del acorde y los tipos y variaciones de *roll*: como onda, mandolina y *roll* con una sola mano, resolviendo así varios puntos: la explicación de este mecanismo, el cómo trabajarlo, además de su práctica y ejecución correcta.

Finalmente se aborda la selección de baquetas. Los temas que trata esta parte son: series de baquetas, graduación de las baquetas, tocar e implementar cambio de baquetas y cómo construir un repertorio personal. La autora propone expandir el repertorio para marimba por medio de transcripciones, adaptaciones o arreglos, y para terminar hace sugerencias y recomendaciones sobre cómo abordar determinados ejercicios para alcanzar una meta específica con fragmentos o pasajes difíciles, además de aludir a otras obras e integrar elementos como la filosofía en el concepto de interpretación.

4. La cuarta sección está integrada por dieciocho obras cortas de adaptaciones consideradas de nivel intermedio y avanzado, y al final de cada obra integra una pequeña reseña de la obra así como recomendaciones y algunos datos de grabaciones de estas en un disco compacto (CD).

5. Por último, se abordan extractos de obras para marimba de nivel avanzado y de música de cámara, y también hay consejos de interpretación para cada extracto.

2.5. Mitchell Peters (1935-2017)

Fundamental Method for Mallets Book 1 y 2 son una serie de libros escritos por el percusionista, compositor y educador Mitchell Peters, quien fue maestro de percusión en la Universidad Estatal de California y en la Universidad de los Ángeles California. En mayo del 2012 se jubila. Como educador dejó un legado de numerosas composiciones y métodos escritos para varios instrumentos como: trombón, marimba (2, 3 y 4 baquetas), timbal, multi-percusión y

ensamble de percusión. Comenzó a realizar sus propios métodos a falta de material para el desarrollo técnico de las percusiones, de la misma forma, escribió sus propias obras para marimba como *Yellow After the Rain* (una de sus piezas más ejecutadas) para cuatro baquetas publicado en 1971.³⁶

2.6. Ruud Wiener (1951)

Reconocido percusionista, intérprete y educador, de origen holandés. Estudió piano y percusión en el conservatorio de Tilburg y Rotterdam en Holanda. Entre 1981 y 1991 impartió clases de percusión (teclado marimba, xilófono, vibráfono) en el Conservatorio de Rotterdam y Maastricht, Geneva (Switzerland). Fue fundador de The New Percussion Group of Amsterdam. En 1984 participó en el estreno mundial de la obra *Marimba Spiritual* de Minoru Miki en el Concertgebouw Amsterdam.

Así mismo ha impartido clases como profesor invitado en muchos conservatorios europeos, de la Toho Gakuen School of Music en Tokio, de universidades y conservatorios en Estados Unidos como la Carnegie Mellon University Pittsburgh, el Conservatorio de Música de Brooklyn, el Berklee College of Music en Boston, así como conservatorios de América del Sur, Centro América, China y Rusia.³⁷

Sus primeras composiciones fueron escritas para vibráfono, cuyo método es conocido como *Six Solos for Vibraphone Vol.1 y 2*. Desde 1981 hasta ahora ha compuesto más de ochenta y tres obras, métodos y libros con enfoque educativo en relación a ejercicios técnicos para el movimiento de las cuatro baquetas. En su amplio catálogo podemos encontrar composiciones para marimba solo, vibráfono, duetos de marimbas, marimba- vibráfono, marimba-flauta, marimba-arpa, marimba/vibraphone-piano; tríos de marimbas, marimba-sax-bajo, y obras para ensambles de marimba y percusión.

De sus métodos para teclado podemos mencionar *Children's Solos 1-5*, *Children's Duetos 1-5*, *Children's Solos 6-10* y *Children's Duetos 6-10* para 2 baquetas, que pueden usarse para marimba, xilófono y vibráfono, *Six Solos for Vibraphone vol. 1 y 2* además de piezas cortas para el desarrollo técnico de cuatro baquetas como *Filigree*, *Five Marimba Pieces for Anais*, *Capriccio Grazioso* dedicado a Kana Omori, *Capriccio Virtuoso* dedicado a la marimbista

³⁶ Lauren Vogel Weiss, *Mitchell Peters*, Percussive Arts Society, consultado en: <https://www.pas.org/about/hall-of-fame/mitchell-peters>

³⁷ Ruud Wiener, *Rawi percussion publications: a source of high quality published mallet compositions by Ruud Wiener*, Amsterda, Holanda, consultado en <http://www.percussion-rawi.com/index.html>.

Evelyn Glennie, *Capriccio Claunesco* a Katarzyna Myćka, *Capriccio Cristallino* a Daniella Ganeva, *Capriccio Etnico*, *Seven Marimba Songs for Aninya* para marimba con acompañamiento opcional de piano. En estas piezas cortas, Wiener incluye cambios de matices, *portatos*, *staccatos*, acentos y cambios métricos de compás para el desarrollo elemental del estudiante de marimba.

Ha escrito 5 duetos para vibráfono y marimba dedicadas a su hija Anaïs con la opción de audio acompañamiento: *Seasons Joy*, *Winter*, *Spring*, *Summer and Autumn-Joy*.

Por su parte, *Elementary Marimba Pieces Vol. 1 y 2* incluyen ejercicios creativos de ideas para comenzar a improvisar. *Five Marimba Dances for Aninya* son piezas cortas para el desarrollo técnico de cuatro baquetas que incluye movimientos doble vertical, lateral, cambios de matices, ritmos irregulares y cambios de tempo. También escribió los solos para marimba *Spanisch Sketches 1-5* y *Spanisch Sketches 6-9* los cuales están pensados para el desarrollo técnico de cuatro baquetas. *Futurity* es una composición escrita para ser tocada a 5 baquetas. *Mozaic Caprice* a diferencia de las anteriores está dirigida a ejecutantes más avanzados, allí incluye una abertura de intervalo de octavas y cambios métricos.

No puedo dejar de mencionar cinco literaturas musicales dedicadas a la forma de ejecutar la marimba con un enfoque pianístico de Theodor Milkov, como son: *Fluent Movement for marimba #1: Capricho Español*, *Fluent Movement for marimba #2 Capricho Mozaico*, *Fluent Movement for Marimba #3 Rosewood Waves*, que son pieza de nivel avanzado, las cuales podemos ver en el tutorial de marimba de la página de Theodor Milkov.³⁸

También los libros *Three Alternation Etudes for Marimba vol. 1,2 y 3* a través de los cuales el estudiante puede practicar el enfoque técnico del movimiento oscilante de la mano izquierda y la mano derecha que son características de la forma de ejecutar de Milkov.

³⁸ Theodor Milkov, Athens, Grece, consultado en <http://theomilkov.com/media>.

2.7. Otros compositores

Otros compositores que no tienen métodos pero cuyas obras poseen fines pedagógicos y han contribuido al desarrollo técnico de la marimba son:

2.7.1. Keiko Abe (1937)

Reconocida como la máxima exponente de la marimba en el mundo, cuyo trabajo ha sido promover el desarrollo de obras para marimba, no solo al escribir piezas de su autoría, sino también comisionarle, y realizar estrenos de un gran número de obras, además de colaborar con reconocidos compositores a nivel internacional como Minoru Miki, Toshimitsu Tanaka, Jorge Sarmientos, entre otros. Su aporte ha sido notable en el desarrollo de la técnica de este instrumento y sus composiciones se han convertido en algunos de los estándares de la literatura para marimba, su música es escuchada en recitales y grabada por marimbistas de todo el mundo. Muchos compositores modernos también le han dedicado nuevas obras. Su repertorio es tan extenso que integra marimba solo, dúos, ensamble, marimba y orquesta, marimba y ensamble, y marimba y piano.

2.7.2. Ney Rosauro (1952)

Reconocido percusionista, compositor y pedagogo. En 1980 comenzó a estudiar percusión y pedagogía con el maestro Siegfried Fink. Su interés por la pedagogía comenzó cuando era estudiante debido a la falta de métodos de percusión, a partir de esto Rosauro compuso varios ejercicios y estudios para percusión que se enfocaron en técnicas que necesitaba adquirir. Durante seis años probó y perfeccionó estos ejercicios mientras trabajaba con estudiantes de varios niveles. Comenzó a desarrollarse como profesor de percusión en el año de 1975 en la Escuela de Música de Brasilia, después, entre el año de 1987 y 2000, fue director del Departamento de Percusión de la Universidad Federal de Santa María, RS en Brasil, y en el 2000 al 2009 fue director de los Estudios de Percusión de la Universidad de Miami, Florida, USA.

Rosauro ha escrito métodos: *Complete Method for Snare Drum, Multipercussion, 10 Beginning Studies for Multiple Percussion*"; timbal: *Ten Studies for Two Timpani*; vibráfono: *Vibe Etudes and Songs*; y marimba *Beginning Exercises and Studies for Two Mallets*, así como

una serie de composiciones que están escritas para solos, dúos, ensambles, y conciertos en versión orquesta sinfónica, ensamble de percusión y reducción a piano.³⁹

2.7.3. Michael Burritt (1962)

Compositor y profesor de percusiones de estudios de percusión en Eastman School of Music. Sus obras tienen la peculiaridad de explorar las habilidades técnicas del percusionista en relación al instrumento. Desde mi perspectiva puedo decir que las partituras de Burritt muestran a simple vista los aspectos técnicos dentro de sus obras, así me pude dar cuenta, al revisar las partituras, de que en la mayoría escribe un *sticking* sugerido para explicar mejor su idea musical. Sus composiciones de marimba varían de nivel, desde principiante de cuatro baquetas hasta avanzado, como: *Marimbetudes* (tres estudios para marimba), *The offering*, *Four Moments for Marimba*, *Prelude 1-5*, *October Night*, *Caritas*, *Shadow Chasers*, *Azure*, *Scirocco*, *Sara's Song* y *Fermo*. También tiene obras que han sido comisionadas para concursos como *Rounders Paris International Marimba Competition 2009*. Obras para marimba y ensamble de percusión: *Willow*, *White Pines*, *The Blue Flame Quintet*, *Home Trilogy*, *Timmeles* y *Waking Dreams*. Además de un concierto para marimba y acompañamiento de piano (este concierto contiene fragmentos de *Scirroco* y *The Offerin*), y la obra para marimba y cinta *The fragile Corridor*.

³⁹ Dominic E. Zarro, *A look at Ney Rosaura's educational series for percussion*. Dumont, New Jersey, U.S.A. pp 2-7.

CAPÍTULO III

Estudios para Marimba

A continuación haré una breve explicación del propósito para cada arreglo que realicé, describiendo el tipo de golpe a utilizar por arreglo, así como una pequeña reseña de la obra original de la que partí.

En percusión el orden de las baquetas se conoce por 1, 2, 3, 4 (simulando las voces de un coro: 1 bajo, 2 tenor, 3 contralto y 4 soprano) comenzando a contar las baquetas de izquierda a derecha (figura 1). Otros libros lo manejan como 4, 3, 2, 1 (figura 2).

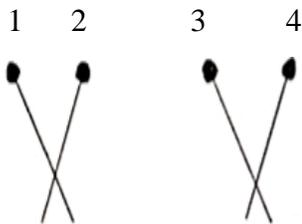


Fig. 1

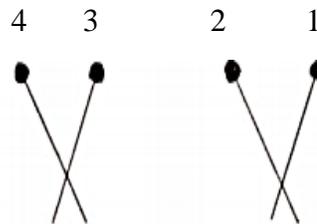


Fig. 2

Existen diferentes formas de combinar el movimiento de las cuatro baquetas, lo que explicaré a continuación.

3.1. Golpes verticales

El golpe vertical fue el primer ataque empleado en el estudio de las cuatro baquetas para marimba contemporánea. La escritura musical utilizada en ese momento era en bloques armónicos mediante movimientos paralelos, utilizando, principalmente, intervalos fijos de tercera o cuarta. De acuerdo a las primeras composiciones para marimba se puede percibir mucha similitud con el estilo de escritura para el xilófono, sobre todo hacia 1930, donde se puede notar poca diferencia entre las primeras composiciones de marimba y los existentes para xilófono.⁴⁰

En dicho periodo el movimiento de las melodías era en forma de acordes, se hacía de forma paralela (figura 3) o con movimientos alternados (figura 4). Fue hasta principios del siglo XX que tocar a cuatro baquetas se volvió común en la marimba.

⁴⁰ Rebeca Kite, *Keiko Abe: Una vida de virtuosismo*, UNICACH, Tuxtla Gutiérrez, 2015, pp. 170-171, 185-195.

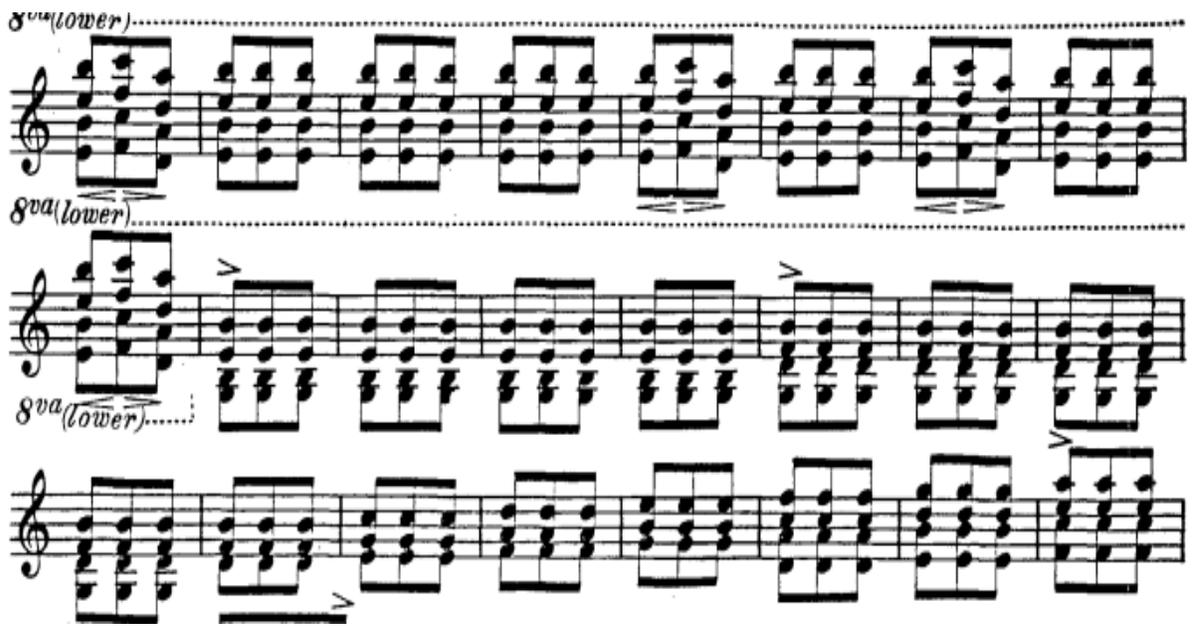


Fig. 3. Golpe vertical en movimiento paralelo. Musser, Etude C major, Op. 6 No. 10. © 1941 Studio 4 Productions.



Fig. 4. Golpe vertical movimiento alternando las manos. Fissinger, Suite for Marimba (1950). ©2003 BELWIN-MILSS PUBLISHING CORP.

El golpe vertical se comenzó a utilizar para generar un sonido compacto con la función melódico-armónica, posteriormente para complementar armónicamente la melodía, y en la actualidad existe una gran variedad de formas de incorporar los movimientos verticales en una obra de marimba, esto debido al desarrollo y evolución de la técnica. Para este tipo de golpe se realizan movimientos de abajo hacia arriba sin rotación, en algunos casos se usa solo la muñeca

pero también podemos incorporar movimiento del brazo. Uno de los objetivos de este golpe es trabajar en conjunto el abrir y cerrar los intervalos, realizar movimientos de acorde en grado conjunto o alternando las manos.

A continuación se muestran ejemplos de las distintas formas en que pueden utilizarse los golpes verticales en la marimba, partiendo de un análisis estructural y las formas más usadas por los intérpretes y compositores mencionados en el capítulo anterior.

Mark Ford

Musical notation for the first example by Mark Ford. It consists of two staves in 4/4 time. The upper staff (treble clef) shows a sequence of chords: C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4. The lower staff (bass clef) shows a sequence of chords: C3-E3-G3, C3-E3-G3, C3-E3-G3, C3-E3-G3, C3-E3-G3, C3-E3-G3.

Abrir y cerrar intervalos

Musical notation for the second example by Mark Ford. It consists of two staves in 4/4 time. The upper staff (treble clef) shows a sequence of chords: C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4. The lower staff (bass clef) shows a sequence of chords: C3-E3-G3, C3-E3-G3, C3-E3-G3, C3-E3-G3, C3-E3-G3, C3-E3-G3.

Alternando ambas manos

Musical notation for the third example by Mark Ford. It consists of two staves in 4/4 time. The upper staff (treble clef) shows a sequence of chords: C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4, C4-E4-G4. The lower staff (bass clef) shows a sequence of chords: C3-E3-G3, C3-E3-G3, C3-E3-G3, C3-E3-G3, C3-E3-G3, C3-E3-G3.

Ney Rosauero

Alternado ambas
manos

Movimientos paralelos

Golpes verticales
con acompañamiento

En una sola mano

Notas largas

Nebojsa Zivkovic



Melodia con golpes verticales
abriendo y cerrando intervalo
con acompañamiento mano izquierda



Utilizando el movimiento vertical como
acompañamiento



Usa melodías utilizando intervalos de
octavas o por acorde inferior de sexta

Ostinato con movimiento vertical,
una estructura muy usual de Zivckovic
es utilizar melodías con acompañamiento
con intervalos de sexta y de octava.

Mitchael Peters



Combinando melodía pasando por
ambas manos.



Tocando acorde para complementar
la melodía



Acordes que complementan la
melodía

Combinación verticales con acompañamiento

The image displays two systems of musical notation. The first system consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a sequence of chords and intervals, while the bass staff provides a rhythmic accompaniment with eighth notes. The second system also consists of two staves. The treble staff features a series of chords followed by a dense, rapid sequence of notes, and then a few sustained notes. The bass staff continues with a rhythmic accompaniment, including a section with dotted notes.

3.1.1. Arreglo Cielito Lindo

El estudio que a continuación se presenta es un arreglo de la canción tradicional mexicana *Cielito lindo*, compuesta en 1882 por el mexicano Quirino Mendoza y Cortés. En este estudio se trabajan movimientos simples verticales, utilizando diferentes posiciones de intervalos, combinaciones de movimientos verticales, abrir y cerrar intervalos, así como variaciones rítmicas.

La metodología para realizar este arreglo consistió en la revisión de tesis, ejercicios, obras y métodos de compositores pedagogos, aunque también se analizaron los patrones estructurales que se usan para el desarrollo técnico de este tipo de golpe.

Golpes verticales simples en el arreglo *Cielito Lindo*: estas figuras rítmicas nos permiten anticipar las posiciones de los intervalos.

The image shows two systems of musical notation. The first system is for the Marimba, consisting of a treble and bass staff. The treble staff has a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The bass staff has the same key signature and time signature. The second system is for the 1rb (first conga), also with a treble and bass staff, in the same key signature and time signature. Both systems show rhythmic patterns with vertical strokes and rests.

Abrir y cerrar intervalos por grado conjunto con la mano izquierda. En el compás 26-28 la baqueta 2 es la que se va moviendo, mientras que la baqueta 1 permanece en su lugar. En el compás 29-32 la baqueta 1 es la que se va moviendo, mientras la baqueta 2 permanece en su lugar, trabajando así el abrir y cerrar intervalo de forma vertical.

The image shows two systems of musical notation for the Mrb (conga). The first system is for measures 26-28, and the second system is for measures 29-32. Both systems have a treble and bass staff. The treble staff has a key signature of one sharp (F#) and a 4/4 time signature. The bass staff has the same key signature and time signature. The notation shows rhythmic patterns with vertical strokes and rests, illustrating the alternating movement of the two mallets.

Abrir y cerrar intervalos con la mano derecha por saltos.

Mrb.

18

Mrb.

22

Combinaciones métricas y de golpes verticales alternados.

Mrb.

51

rit.

a tempo

Mrb.

55

Mrb.

60

3.2. Golpes independientes simples

Fue a partir de 1950 que los compositores comenzaron a incorporar nuevas técnicas de ejecución utilizando golpes con movimientos independientes de las baquetas. Alfred Fissinger, en su *Suite for Marimba*, escribió lo que quizá sea el primer ejemplo publicado del uso de baquetas independientes (Figura 5). En 1956 Robert Kurka utilizó más independencia en las manos que los compositores anteriores. En 1960, la marimbista Keiko Abe y los compositores japoneses crearon música que se extendió más allá de la independencia de cada mano para incluir la independencia de las baquetas.⁴¹



Figura No. 5. Golpe vertical movimiento alternando las manos. Fissinger, *Suite for Marimba* (1950). ©2003 BELWIN- MILSS PUBLISHING CORP.

A este tipo de golpe se le atribuye el control del movimiento de una baqueta sin mover la otra (sujetada con la misma mano), obteniendo así un movimiento independiente. Para esto, la baqueta se debe de mover de forma independiente para percudir el teclado, girando la muñeca de tal forma que no se mueva la otra baqueta. Es decir, tocar con la baqueta 1 y que la baqueta 2 se mantenga firme (ver figura 1). Estos golpes se utilizan cuando tenemos que repetir con una baqueta un pasaje lineal, por lo que a continuación presentaré algunos ejemplos basados en obras del repertorio contemporáneo (Figura 6).



Figura 6. Rosauero, *Concert for Marimba and Orchestra, I Movement*. Pro Percussao, 1992.

⁴¹ Rebeca Kite, *Keiko Abe: Una vida de virtuosismo*, Tuxtla Gutiérrez, UNICACH, 2015, pp. 190-196.

También se utiliza tocando en octavas con manos alternadas, usando baquetas externas 1-4 o baquetas internas 2-3 o, en algunos casos, utilizando la combinación de las baquetas 1-3 o 2-4, dependiendo el pasaje a resolver. (Figura 7: Merlín, Andrew Thomas del compás 201 al 205)

Figura 7. Thomas, Merlin. Margun Music, Inc. 1985.

Este tipo de golpes en las obras de Keiko Abe son muy comunes, sobre todo cuando existen secciones con saltos en la baqueta 1, y en la baqueta 2 notas en grado conjunto (Figura 8).

Figura 8. Abe, *Piace d'Amor for Marimba*. Schoot Music CO. Ltd., Tokio 2001.

3.2.1. Arreglo Perfidia

El estudio que a continuación se presenta es un arreglo del bolero *Perfidia*, del compositor chiapaneco Alberto Domínguez Borrás. En este estudio la melodía se encuentra de forma variada, rítmica y armónicamente, y desplaza por todas las voces. El objetivo principal de este estudio es el control del movimiento independiente, y se debe hacer énfasis en que cuando se toque a octavas hay que cuidar la abertura de estos intervalos en una mano para así trabajar en el control del movimiento. También debe pedírsele al intérprete tomar en cuenta las siguientes recomendaciones:

- Cuidar el movimiento rotativo de la baqueta para desarrollar el trabajo independiente.
- Por el estilo de la pieza se recomienda que, en los pasajes con matices *f* y *ff*, se cuide el sonido, buscando que este sea más brillante que agresivo.

A continuación se realiza un cuadro comparativo del uso de los golpes independientes simples en relación a patrones de movimiento que se usan en el método didáctico de Stevens. Este último sugiere realizar dichos movimientos repitiéndolos por cierto tiempo o percutirlos un número considerable de veces. Esos patrones de movimiento se incorporaron al arreglo de *Perfidia*.

Ejemplo comparativo 1 / Método Stevens

$\text{♩} = 120 - \text{♩} = 100$

1

4 1

3 2

Ejemplo Comparativo 2 / Método Stevens

6 7

4 1 4 1 3 2 3 2

8 9

32 $\text{♩} = 40 - \text{♩} = 96$ 33

3 3 3 4
1 1 1 2

4 4 4 3
2 2 2 1

34 35

3 3 3 4
1 1 1 2

36 37

45

Arreglo Perfidia

17

B

mf

©

2/27

Mrb.

PERFIDIA

Ejemplo comparativo 3 / Método Stevens:

31 ♩ = 92 - ♩ = 168

3	2	3	2	3
2	3	2	3	2
4	3	4	3	4
2	4	2	1	3
1	3	1	3	1
3	1	3	1	3

Arreglo Perfidia

Ejemplo 1

A

mf

Ejemplo 2

2 3 4 2 4 2 4 3 2 4 3 2 1

Ejemplo 3

Ejemplo comparativo 4:

Método Stevens

29 $\text{♩} = 72 - \text{♩} = 104$

1 Sempre
2 Sempre
3 Sempre
4 Sempre

a) Loco b) 8 bassa c) 8 va

30

1	1	1	1	1	1	1	1	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2
3	3	3	3	3	3	3	3	4	4	4	4	4	4	4	4	4	4
2	2	2	2	2	2	2	2	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
4	4	4	4	4	4	4	4	3	3	3	3	3	3	3	3	3	3

Arreglo Perfidia

65 *a tempo* **B**

3.3. Golpe lateral

La música de marimba ha crecido y evolucionado enormemente, desde la forma de sostener las baquetas hasta la forma física del instrumento, ahora existen obras de compositores basadas en técnicas de composiciones tradicionales y contemporáneas que enriquecen el desarrollo de la marimba como instrumento de concierto. Al mismo tiempo ha surgido una nueva generación de intérpretes y compositores que buscan un desarrollo técnico mediante la exploración del instrumento de forma desafiante, y cuyo propósito es formular diferentes *sticking* que desarrollen las habilidades técnicas del movimiento de las cuatro baquetas.⁴²

Uno de estos desarrollos es el golpe doble lateral, cuyas combinaciones varían considerablemente: alternar las baquetas en una sola mano 1-2, 3-4; y tocar acordes en forma de arpeggio con movimientos continuos 1-2-3-4 o alternadamente 1-3-2-4.⁴³

Este golpe utiliza el control de las baquetas en relación al movimiento rotativo de la muñeca. Para realizar este golpe debemos utilizar el giro de muñeca de tal forma que con una mano se pueda tener el control de las 2 baquetas mediante un movimiento giratorio que hará que una suba y otra baje.

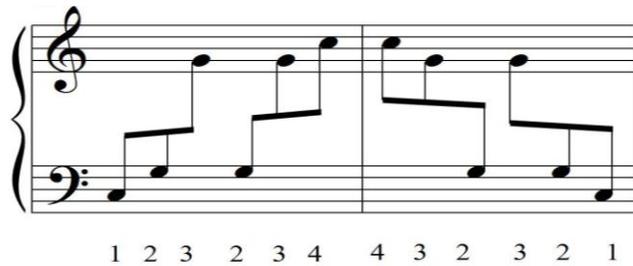
Una de las diferentes maneras de combinar el movimiento lateral de las baquetas es por ejemplo:

A) Movimiento de manera consecutiva ascendente o descendente

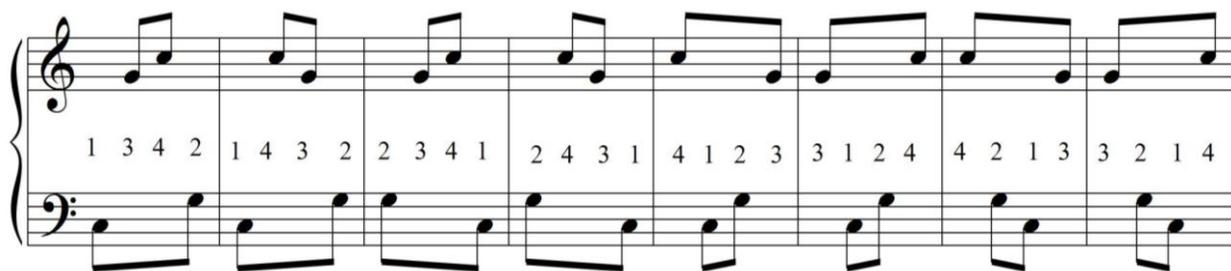
The image shows a musical score for a marimba exercise in 2/4 time. It consists of six measures. The right hand (treble clef) plays a sequence of eighth notes: C4, D4, E4, F4, G4, A4, B4, C5. The left hand (bass clef) plays a sequence of eighth notes: C3, D3, E3, F3, G3, A3, B3, C4. The sticking patterns for the right hand are: 1 2 3 4, 4 3 2 1, 1 2 3 4, 2 1 3 4, 3 4 1 2, 3 4 2 1. The sticking patterns for the left hand are: 1 2 3 4, 4 3 2 1, 1 2 3 4, 2 1 3 4, 3 4 1 2, 3 4 2 1.

⁴² Nathan Daughtrey, *Four Mallets Stiking Options for Marimba Part I: Basic*, Percussive Notes Vol. 45, No 6 (2007). Consultado en <http://www.nathandaughtrey.com/articles>.

⁴³ Para más información de este tema consultar: Dean Warrer Gronemeir, *Advanced marimba techniques: An analysis with musical approaches to performance problems in west side suite* (tesis de doctorado) Arizona, The University of Arizona, 1991.



B) Movimiento alternado



3.3.1. Arreglo La llorona

El estudio que a continuación se presenta es un arreglo del son istmeño *La llorona*. El son istmeño es una forma musical de compás ternario parecido al vals. Luis Rublúo, en su libro *El Vals Mexicano: Una Disquisición Folklorista*, sugiere que las composiciones anónimas, como la *Sandunga* y *La llorona*, fueron escritas hace unos 150 años, y que se trata de una música que es parte del folclor mexicano.⁴⁴

En este estudio se trabajó el movimiento melódico y armónico en relación al golpe lateral en sus diferentes combinaciones para practicar el movimiento. A continuación se muestra un análisis del arreglo en relación al objetivo a trabajar.

En la introducción utilizo la forma repetitiva del golpe lateral de la mano derecha (secuencia 1,2,3,4,3) sirviéndome de un movimiento parecido a la sección 12 de la obra de marimba *Toccata*, de Anna Ignatowicz, como se muestra en el ejemplo (Figura 9).

⁴⁴ José Luis Rublúo Islas, prol. Olga Judith Chávez de los Ríos, *El vals mexicano: una adquisición folklorista*, México, Villagrana, 2001.

12 Più mosso

Fig. 9 Ignatowicz, Anna; *Toccata*, Kraków, Poland; Norsk Musikforlag, 2003.

LA LLORONA

Golpe alternado simple

Dominio público

Arreglor. Jenny Arcelia López Infante

♩ = 85

Marimba

mf

Y esta misma estructura se utilizó en otra sección pero con otra rítmica y de forma descendente.

49

Después utilicé movimiento lateral alternado en movimiento en forma descendente.

4 2 1 3

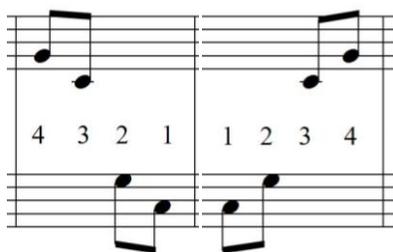
22

p

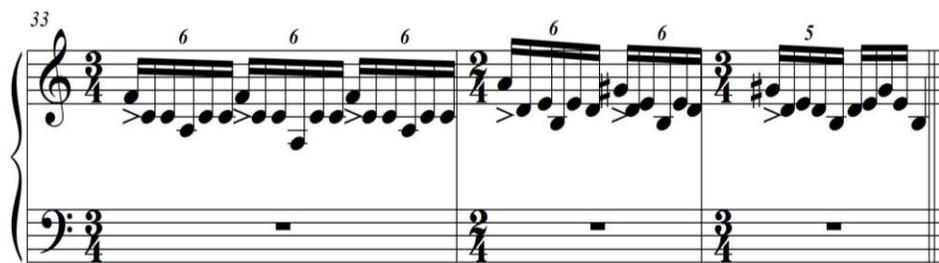
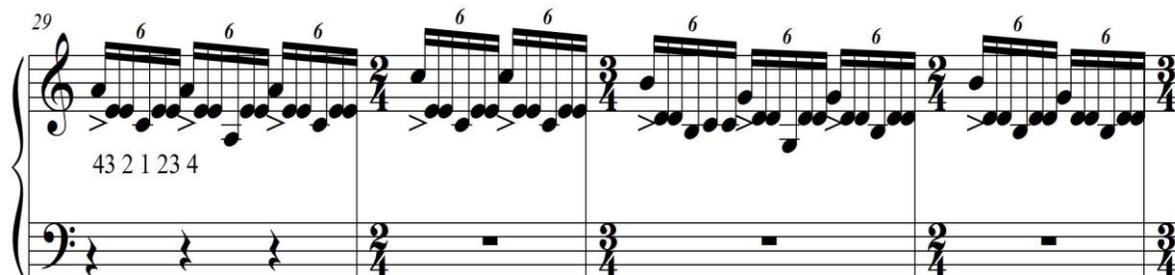
26

cresc.

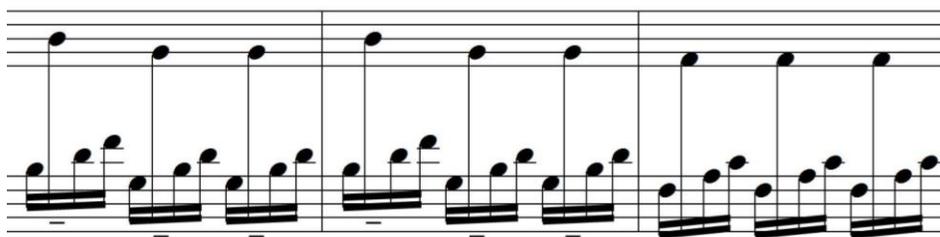
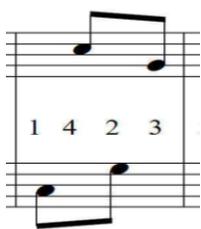
Otro golpe lateral básico que considero importante practicar es el movimiento consecutivo descendente, como a continuación muestro:



Y esta es la forma que se utilizó en el arreglo:

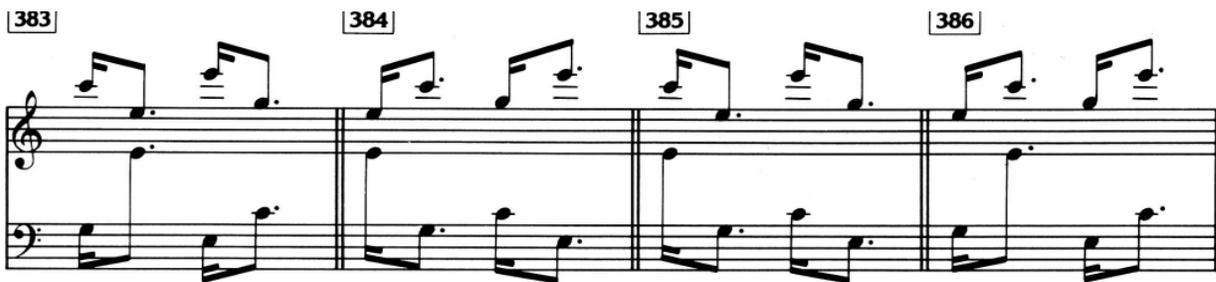


Como puente para pasar a otra sección, incluí el siguiente movimiento lateral alternado, agregando *portatos* para resaltar la línea melódica:



En la siguiente sección los golpes laterales se emplearon en forma conjunta como en el método de Stevens (ejercicios 383 al 402).

Método Stevens



Stevens, Leigh Howard; *Method of Movement of Marimba*, New Jersey, Keyboard percussion publication, 1993.

La llorona

The image shows two systems of musical notation for the piece 'La llorona'. The first system consists of two staves of music, likely for guitar, with a treble and bass clef. The second system is a piano accompaniment, also with two staves (treble and bass clef). It begins at measure 45, indicated by a '45' above the first staff. The piano part features a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. An 'accel.' (accelerando) marking is placed above the treble staff, with a wedge-shaped line indicating the tempo increase.

Como puente para pasar a otra sección se utilizó una combinación del golpe doble vertical con el doble lateral, usando un intervalo de octavas en ambas manos. (Estos movimientos se pueden encontrar del ejercicio 432 al 447 del *Método de Stevens*).

Método Stevens

The image displays four exercises from the 'Método Stevens' book, arranged in two pairs. Exercises 432 and 433 are in the first pair, and 436 and 437 are in the second pair. Each exercise is written on two staves (treble and bass clef). Exercises 432 and 436 feature a treble staff with eighth-note patterns and a bass staff with chords. Exercises 433 and 437 feature a treble staff with eighth-note patterns and a bass staff with eighth-note patterns. Fingerings are indicated by numbers 1-4 below the notes in the bass staff of exercises 432 and 433.

La llorona

56

f

sf sf sf sf sf

61

1.

2.

En la siguiente sección se utiliza la estructura del golpe lateral en movimiento consecutivo 1,2,3,4:

1 2 3 4

67

71

En otra sección se utilizó el golpe lateral de forma alternada:

21

81

Después, en el puente para pasar a la coda, encontraremos este movimiento lateral para 3 baquetas, principalmente 1-2-3:

La llorona

4 1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 4 1 2

mp

En el método Stevens se utiliza 1-2-3 como ejercicio ascendente y 4-3-2 como descendente:

430

1 2 3 2 4 1 2 3 2 3 4
 1 2 3 1 2 3 1 2 3 1 2 3
 2 3 4 2 3 4 2 3 4 2 3 4

En la coda se utiliza el mismo movimiento pero esta vez en la mano derecha utilizando la rotación 2-3-4:

2 3 4 2 3 4 1 3 4 2 3 4 2 3 4 2 3 4 2 3 4

Y en los últimos compases del final solo la mano derecha trabaja el movimiento doble lateral, utilizando la siguiente estructura de la rotación:

3.4. Golpes combinados

Como su nombre lo indica, se trata de la combinación de todos golpes utilizados en la ejecución de obras y estudios para marimba, cada uno de ellos se ha mencionado anteriormente y la intención primordial es que el estudiante pueda utilizar todos los golpes en un solo estudio, asimilando cada uno de ellos de forma integral para poder alcanzar un nivel de interpretación óptimo.

3.4.1. Arreglo La Adelita

Para este estudio se realizó el arreglo de la canción popular mexicana *La Adelita*, cuyo estilo musical es conocido como corrido revolucionario. En sus inicios, el corrido funcionó como una alternativa informativa para todos aquellos que no sabían leer ni escribir, pues a través de los corridos la población se enteró de los pormenores de la revolución mexicana de 1910: batallas, hazañas, muertes trágicas, historias de bandoleros y valentones, asesinatos y ejecuciones, desastres naturales, accidentes, personajes importantes, entre otros.⁴⁵

En cuanto a la música su métrica es de paso doble (marcha ligera) marcada en 2/4 o *polca*.⁴⁶ La música de los corridos está compuesta, la mayoría de las veces, en modo mayor.

⁴⁵ Daniel García Bullé Garza, Gabriel Escalante Sobrino, *Los corridos en los tiempos rudos de México: cantando de dolor, alegría y guerra*. Revista Doxa Digital, vol. 5, (2015).

⁴⁶ Vicente T. Mendoza, *El corrido mexicano*, España: Fondo de Cultura Económica de España. 2003 p. 139.

Seleccioné *La Adelita* por ser una de las piezas más representativas de nuestro país, como lo menciona Baltasar Dromundo.⁴⁷ La Revolución Mexicana fue un movimiento de masas que obedeció a circunstancias locales y nacionales, donde no faltó la participación de mujeres (las adelitas) que estuvieron en los contingentes militares de distintos grupos revolucionarios como soldadescas, cocineras, enfermeras, ayudantes o simplemente detrás de sus hombres, a su lado, y muchas otras veces sin ellos.

Esta composición es de dominio público, pero diversas versiones historiográficas y periodísticas coinciden en señalar el nombre de la mujer para la que fue escrita: Adela Velarde Pérez, enfermera que en 1914 atendió al soldado herido Antonio del Río Armenta, creador de la letra del famoso corrido. Al concluir la lucha armada, Adela Velarde Pérez, perfectamente identificada, recibió un homenaje como veterana de guerra.⁴⁸

⁴⁷ Baltasar Dromundo, *Los cantos de la revolución mexicana*. Revista de la Universidad de México, Artículo No 9, (1931), p. 213-220.

⁴⁸ Daniel G. Grilli, *Las soldaderas*. Revista Melibea, vol. 6, (2012), p. 55-56.

CONCLUSIÓN

Este trabajo está basado en tres aspectos: leer, crear y proponer; y su objetivo general es la concientización sobre el movimiento técnico de las cuatro baquetas y sus cuatro formas básicas de ejecución, considerando un aspecto importante de la memoria colectiva o, dicho de otro modo, utilizando los temas que forman parte de la consciencia colectiva nacional.

Tras analizar diversos métodos y repertorios con enfoque pedagógico del instrumento, puedo decir que algo muy importante que deben de tomar en cuenta los estudiantes que van a desarrollar los diferentes golpes técnicos, es el análisis de obras o estudios compuestos por percusionistas, puesto que estos se enfocan a retos técnicos que regularmente se encontrarán divididos de acuerdo a un nivel de ejecución con el fin de alcanzar objetivos específicos.

Es importante saber por qué existen diferentes formas de sostener las cuatro baquetas y comprender los cambios que esto ocasiona a la técnica de la ejecución de la marimba. También es necesario conocer todos los tipos de golpes que, sin importar el agarre, se fueron estandarizando para un mismo fin, principalmente a través de intérpretes, compositores y maestros como se mencionó en los capítulos I, II y III que desarrollaron literatura para la ejecución de la marimba elevando así las diferentes posibilidades en la ejecución del instrumento a cuatro baqueta y quizá es la influencia más importante en los avances técnicos y musicales asociados con el instrumento.

Hay muchos ejercicios técnicos para marimba, pero los estudiantes prefieren tocar estudios con melodías, por eso estos arreglos con repertorio nacional permitirán que los aprendices desarrollen habilidades técnicas e interpretativas.

La comprobación del desarrollo de estos estudios se realizó con estudiantes de marimba y percusión de diferentes niveles con orientación de quien escribe. El método que se siguió fue explicar a cada uno de los estudiantes la historia del golpe a trabajar así como la procedencia de la obra original y, por otra parte, las herramientas que se emplearon para realizar el arreglo y el objetivo del mismo. Puedo decir que se trabajó muy a gusto con ellos y se tomó en cuenta la opinión de cada intérprete para poder facilitar lo escrito en cada partitura.

Una manera de concluir este proceso es definido de la siguiente forma: el agarre y movimiento de las cuatro baquetas son herramientas que deben proporcionar seguridad en la interpretación y desarrollo de la creatividad. Finalmente, espero que este documento sirva, sobre

todo, para ayudar a estudiantes universitarios o autodidactas en el desarrollo de sus movimientos técnicos en la marimba.

BIBLIOGRAFÍA

- Abe, Keiko, *Piece d'amor for marimba*, Tokio, Schoot Music CO. Ltd., 2001.
- Berkowitz, Adam Eric, *A comparative analysis of the mechanics of Musser grip, Stevens grip, cross grip and Burton grip* (tesis grado de Bachiller), Boca Ratón Florida, Florida Atlantic University, abril 2011.
- Bullé Garza, Daniel García, Escalante Sobrino, Gabriel, *Los corridos en los tiempos rudos de México: cantando con dolor, alegría y guerra*. Revista Doxa Digital, Volumen 5, Número 9, Universidad Autónoma de Chihuahua, Ciudad Juárez, Chihuahua, México primer semestre del 2015.
- Burton, Gary, *Four mallets studies*, United States, Creative Music, 1995.
- Chenoweth, Vida, "*Four-mallet technique*", U.S.A., Percussionist 10, 1963.
- Daughtrey, Nathan, *Four mallets striking options for marimba part I: basic*, Percussive Notes Vol. 45, No 6 (2007). Consultado en <http://www.nathandaughtrey.com/articles>
- Dromundo, Baltasar, *Los cantos de la revolución mexicana*, Revista de la Ciudad de México, Artículo No. 9 Ciudad de México, julio de 1931.
- Fissinger, Alfred J., *Suite for marimba*, Chicago: Percussion Arts, 1963.
- Ford, Mark, *Marimba: technique through music*. USA, Innovative Percussion Inc, 2005.
- Grilli, Daniel G., *Las soldaderas*. Revista Milibea, Vol. 6, Argentina, Universidad del Cuyo, 2012.
- Ignatowicz, Anna, *Toccata*, Kraków, Poland, Norsk Musikforlag, 2003.
- Kite, Rebeca, *Keiko Abe: Una vida de virtuosismo*, Tuxtla Gutiérrez, UNICACH, 2015.
- Maggioni Guglimetti Sulpicio, Eliana Cecilia, *O desenvolvimento da técnica de quatro baquetas para marimba: dos primórdios as primeiras composicoes brasileiras* (tesis de doctorado), Sao Paulo, Universidad da Sao Paulo, 2011.
- Magnus, Johansson, disponible en su blog DOBLEMALLETGRIP, 12 agosto del 2012, <https://doublemalletgrips.wordpress.com> (Consultado el 22 de noviembre de 2018).
- Mendoza, Vicente T., *El corrido mexicano*. España: Fondo de Cultura Económica de España. 2003.
- Milkov, Theodor, Athens, Grece, consultado en <http://theomilkov.com/media>
- 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.
- Moreno Vázquez, José Israel y Nandayapa, Javier, *Método didáctico para marimba*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, UNICACH, 2002.
- 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.
- Muller, Brian S., *The improvisational technique of Eric Sammut* (tesis de doctorado), Indiana, Indiana University, 2016.
- Musser, Clair Omar, *Etude C major Op. 6 No 10* Chicago, Studio 4 Productions, 1941.
- Peters, Mitchell, *Fundamental Method for MALLETS Book 2*, USA, Alfred, 1996.
- Rico Esteve, Andreu, *Articulación en la marimba* (tesis de Maestría en Música), Lisboa, Escuela Superior de Música de Lisboa, Instituto Politécnico de Lisboa, 2014.
- Rosauro, Ney. *Concert for marimba and orchestra, I Movement*. Pro Percussao, 1992.
- Rubluó Islas, José Luis, Prol. Chávez de los Ríos, Olga Judith, *El vals mexicano: una adquisición folclorista*, México, Villagrana, 2001.

- Stevens, Leigh Howard, *Method of movement of marimba*, New Jersey, Keyboard percussion publication, 1993 (1 ed.1979).
- Warren Gronemeier, Dean, *Advanced marimba techniques: an analysis with musical approaches to performance problems in west side suite* (tesis de doctorado), Arizona, The University of Arizona, 1991.
- Thomas, Andrew, *Merlin*, Nashvilles, TN , Margun Music, Inc., 1985.
- Weiss, Lauren Vogel, *Mitchell Peters*, Percussive Arts Society. Consultado en:
<https://www.pas.org/about/hall-of-fame/mitchell-peters>
- Zarro, Dominico E., *A look at Ney Rosauero's educaional series for percussion. Dumont*, New Jersey, U.S.A Consultado en:
<http://neyrosauero.com/wp-content/uploads/2016/02/DomenicoZarro.pdf>
- Zeltsman, Nancy, *The power of nuance*, Percussive Notes, The Journal of the Percussion Arts Society, Vol. 51 No. 3. United State, Mayo 2013.
- Zirkle, Thomas Allen; *Developing a four-mallet marimba technique featuring the alternation of mallets in each hand for linear passages and the application of this technique to transcriptions of selected keyboard works by J.S. Bach* (tesis de doctorado), Louisiana, Louisiana State University, 2003.
- Zivkovic, Nebojsa Jovan; *Funny marimba II*, Alemania, Gretel Verlag Dinklage, 1999.

ANEXOS

Enlace de los videos: Estudios de marimba

Cielito Lindo

López Infante, Jenny Arcelia. 28 de mayo del 2020. *Cielito lindo*, Quirino Mendoza y Cortés. Arreglo: Jenny Arcelia López Infante. <https://youtu.be/zfrecbADvAM>

Perfidia

López Infante, Jenny Arcelia. 28 de mayo del 2020. *Perfidia*, Alberto Domínguez. Arreglo: Jenny Arcelia López Infante. https://youtu.be/wclPbm-8a_A

La llorona

López Infante, Jenny Arcelia. 28 de mayo del 2020. *La llorona*, D.P. Arreglo: Jenny Arcelia López Infante. https://youtu.be/-RS-xV_wpQU

La Adelita

López Infante, Jenny Arcelia. 28 de mayo del 2020. *La Adelita*, D.P. Arreglo: Jenny Arcelia López Infante. <https://youtu.be/jRhvCpvf5AA>

Contacto arreglista: jennyarcelia06@gmail.com

Evidencias de la metodología de la investigación (también se realizaron videos que sirvieron como bitacora para ver y comparar los avances)



LA SECRETARÍA ACADÉMICA DE LA
UNIVERSIDAD DE CIENCIAS Y ARTES DE CHIAPAS

otorga

CONSTANCIA

A

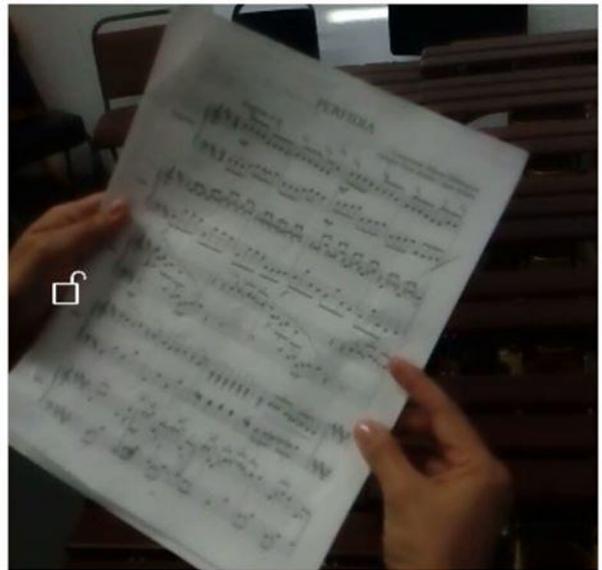
Jenny Arcelia López Infante

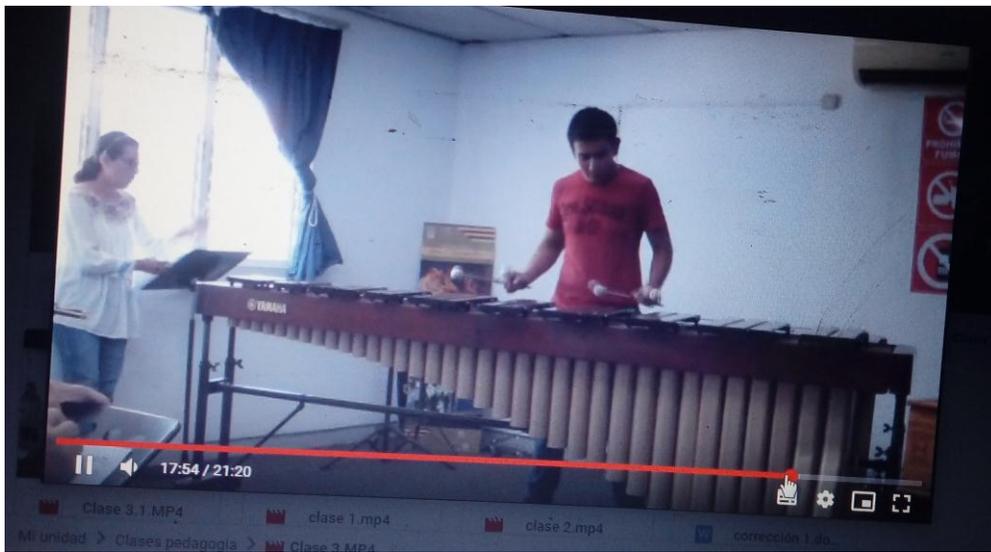
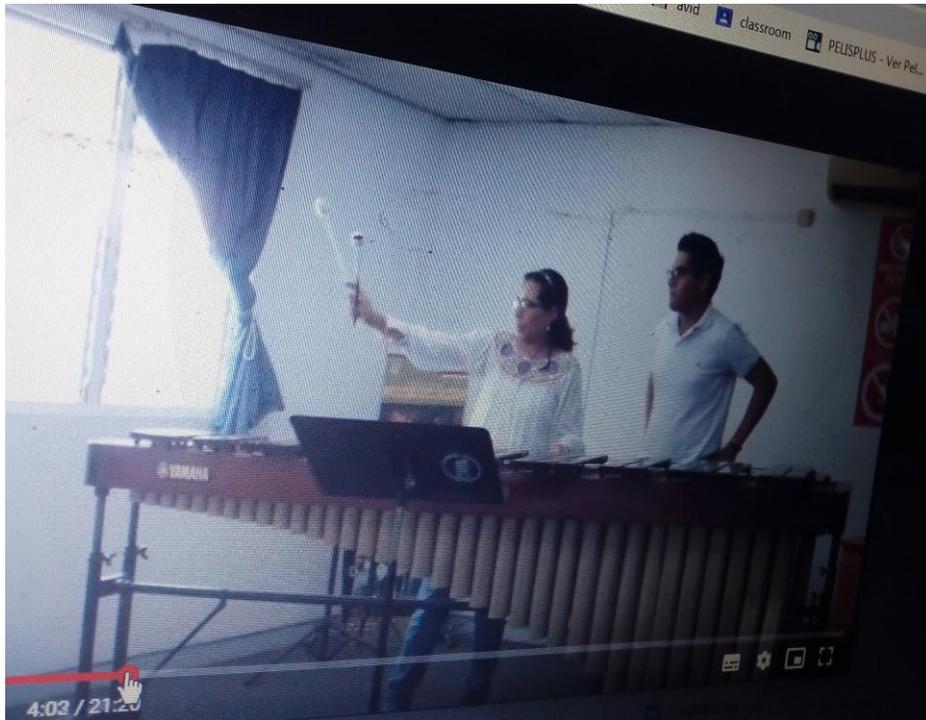
Por su participación en el Curso-Taller
Arreglos de música popular para guitarra
en el marco de la
Jornada de Formación y Actualización Docente – Verano 2018
Realizado el día 02 de julio de 2018, con una duración de 20 horas,
en la Facultad de Música.

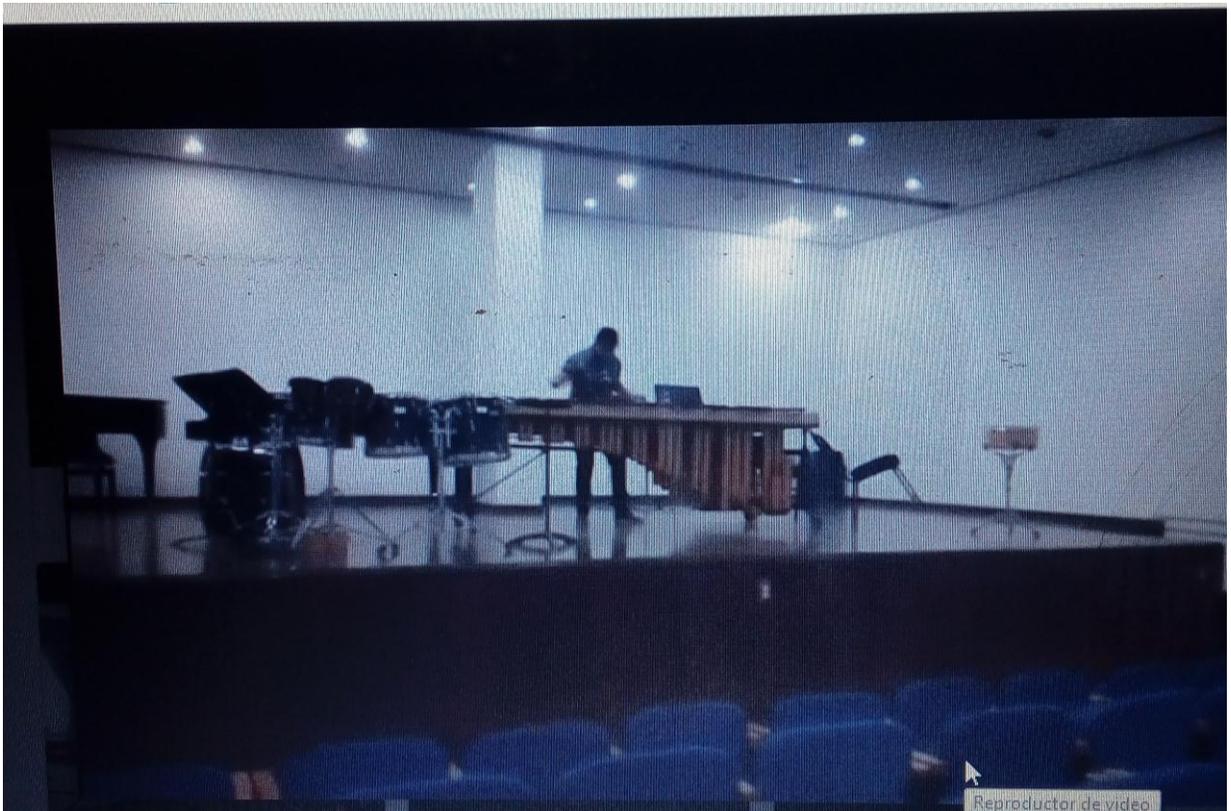
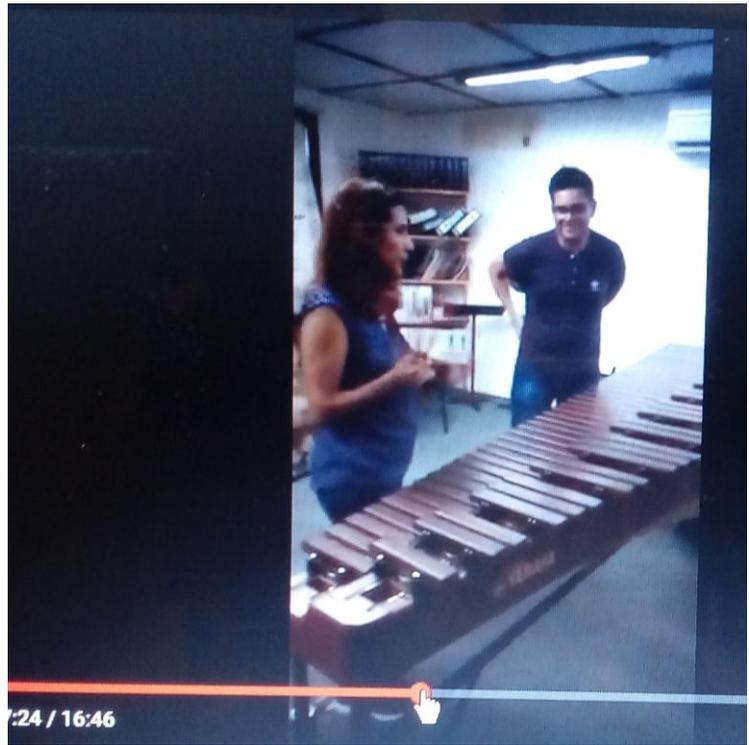
Tuxtla Gutiérrez, Chiapas; a 02 de julio de 2018.


"Por la Cultura de mi Raza"

Dra. Flor Marina Bermúdez Urbina
Secretaria Académica













Debo agradecer de manera especial y sincera por ser parte de este proyecto a las siguientes personas:

A la Facultad de Música de la UNICACH y su director Mtro. Roberto Hernández Soto.

A cada uno de los estudiantes que aceptaron interpretar los estudios:

Iván Cristóbal Escobar Pineda (Estudiante de I semestre de Marimba)

Luis Ángel Córdova López (Estudiante de VIII semestre de Percusiones)

Juan de Dios González Hernández (Estudiante de III semestre de Marimba)

Jorge Iván Castillo Zaragoza (Estudiante de I semestre de Marimba)

Erick Josué Flores Ocaña (Estudiante de I semestre de Marimba en el 2018)

Aurelio Martínez Ramón (Estudiante de V semestre de Marimba en el 2018)

Al apoyo técnico por su colaboración

Edición de video:

Miguel Ángel Jiménez Enríquez

Cámaras:

Gabriel Esteban Meza Jara

Audio:

Leonor Hernández Cordero