

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ  
FACULTAD DE ARTES ESCÉNICAS



Un análisis musical, compositivo e interpretativo del *Preludio Nro. 3 en Do Mayor*  
para marimba a 4 baquetas de Ney Rosauero

TESIS PARA OPTAR EL TÍTULO PROFESIONAL DE  
LICENCIADO EN MÚSICA

**Alumno**

Franco Giovanni Ayarza Chavez

**Asesor**

Bertrand Valenzuela Rocha

Lima, 2021

## Resumen

La siguiente investigación consiste en un análisis musical, interpretativo y compositivo de una obra que fue interpretada por el autor en su recital de titulación de la Especialidad de Música con mención en percusión de la Pontificia Universidad Católica del Perú. Se trata del *Preludio Nro.3 en Do Mayor*, una pieza para marimba a 4 baquetas compuesta por Ney Rosauero, un gran referente de la percusión en Latinoamérica y el mundo. Este trabajo aborda temas de análisis musical teórico, técnica e interpretación. La importancia de esta tesis se resume en el trabajo que realiza el músico al momento de estudiar, analizar y ensayar una obra para un recital. Por ese motivo, se han revisado aspectos importantes del análisis musical, de la técnica e interpretación, así como la relación que existe entre la obra y el intérprete. Este prelude nos demuestra que muchos aspectos importantes son aplicados en el aprendizaje del instrumento: el dominio del tempo, la solidez del sonido, así como las rotaciones de baquetas en intervalos cortos y amplios. Todo esto hace de la pieza una obra idónea para el análisis musical desde un punto de vista técnico e interpretativo de la marimba. El objetivo de esta tesis es contribuir a la literatura referida al análisis de este tipo de obras musicales, sobre todo para instrumentos de percusión, la cual no es muy abundante. Esta investigación también podrá servir como referente para compositores interesados en conocer y escribir música para marimba.

## Summary

The following thesis consists of a musical, interpretative and compositional analysis of a piece that was performed by the author in his recital for the degree of the Specialty of Music with a mention in percussion from the Pontificia Universidad Católica del Perú. It is *Prelude No. 3 in C Major*, a piece for marimba with 4 sticks composed by Ney Rosauero, a major figure in percussion in Latin America and the world. This work addresses issues of theoretical musical analysis, technique and interpretation. The importance of this thesis is summarized in the work carried out by the musician when studying, analyzing and rehearsing a work for a recital. For this reason, important aspects of musical analysis, technique and interpretation have been reviewed, as well as the relationship that exists between the work and the performer. This prelude shows us that many important aspects are applied in learning the instrument: the mastery of the tempo, the solidity of the sound, as well as the rotations of sticks in short and wide intervals. All this makes the piece an ideal work for musical analysis from the technical and interpretive point of view of the marimba. The objective of this thesis is to contribute to the literature related to the analysis of this type of musical works, especially for percussion instruments, which is rather rare. This research may also serve as a reference for composers interested in learning about and writing music for marimba.

## AGRADECIMIENTOS

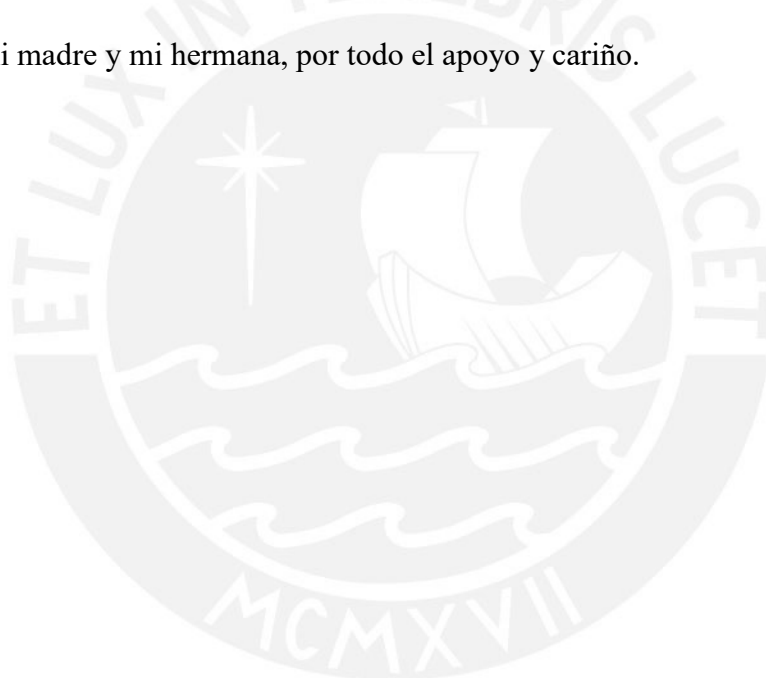
A mi asesor de tesis, Bertrand Valenzuela, quien me guio y orientó durante este proceso de trabajo y aprendizaje.

A mi asesor de instrumento, Bernardo González, quién fue un gran soporte para lograr la ejecución de mi recital de título.

A los músicos Alonso Acosta (Perú) y Rodrigo Kanamori (Chile), por la información que me brindaron a través de entrevistas.

A la Especialidad de Música de la Facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú.

A mi padre, mi madre y mi hermana, por todo el apoyo y cariño.



## ÍNDICE

Resumen .....	ii
Summary.....	iii
Agradecimientos.....	iv
Índice .....	v
Índice de figuras .....	vii
INTRODUCCIÓN.....	1
CAPÍTULO 1: ANÁLISIS MUSICAL DE PRELUDIO NRO. 3.....	8
1.1 Reseña biográfica del compositor Ney Rosaura .....	8
1.2 Breve reseña sobre la marimba .....	8
1.3 Análisis armónico.....	11
1.3.1 Análisis del coral.....	12
1.3.2 Análisis de la sección B del <i>Preludio</i> .....	16
1.4 Análisis melódico.....	22
1.5 Análisis rítmico .....	24
1.6 Análisis contrapuntístico .....	26
1.7 Análisis de la forma y estilo musical .....	27
CAPÍTULO 2: TÉCNICAS Y MÉTODOS PARA EJECUTAR LA MARIMBA A 4 BAQUETAS.....	29
2.1) Técnicas de sujeción a 4 mallets .....	29
2.1.1) <i>Musser Grip</i> .....	29
2.1.2) <i>Stevens Grip</i> .....	32
2.1.3) <i>Traditional Cross-grip</i> .....	34
2.1.4) <i>Burton Grip</i> .....	35
2.2 Comparaciones de las técnicas de sujeción.....	37

2.2.1	Comparación entre los <i>grips</i> a 4 baquetas.....	37
2.2.2	Sobre Burton y la tradicional .....	38
CAPÍTULO 3: PROCESO CREATIVO DE LA COMPOSICIÓN DEL PRELUDIO NRO.		
3 EN DOMAYOR Y LA RELACIÓN ENTRE EL INTÉRPRETE Y LA OBRA.....		
3.1	La creatividad.....	40
3.1.1	Pasos del proceso creativo.....	40
3.1.2	El proceso creativo en sí.....	41
3.2	Relación entre el intérprete y la obra .....	43
3.2.1	Interpretación musical .....	43
3.2.2	Aspectos importantes considerados dentro de la interpretación musical.....	44
3.2.3	El reto y la preparación .....	49
3.2.4	Relación entre el intérprete y la obra .....	50
CONCLUSIONES.....		53
BIBLIOGRAFÍA.....		55
ANEXOS.....		58

## ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1: Ney Rosauero, Preludio Nro.3 en Do Mayor. Progresión armónica de la sección a del coral.....	12
Figura 2: Ney Rosauero, Preludio Nro.3 en Do Mayor. Progresión armónica de la sección b del coral.....	13
Figura 3: Ney Rosauero, Preludio Nro.3 en Do Mayor. Progresión armónica de la sección a prima del coral. ....	14
Figura 4: Ney Rosauero, Preludio Nro.3 en Do Mayor. Progresión armónica de la sección 1 del desarrollo del Preludio. ....	17
Figura 5: Ney Rosauero, Preludio Nro.3 en do mayor. Progresión armónica de la sección 2 del desarrollo del Preludio. ....	18
Figura 6: Ney Rosauero, Preludio Nro.3 en Do Mayor. Progresión armónica de la sección 3 del desarrollo del Preludio. ....	20
Figura 7: Ney Rosauero, Preludio Nro.3 en Do Mayor. Progresión armónica de la sección 4 del desarrollo del Preludio. ....	21
Figura 8: Ney Rosauero, Preludio Nro.3 en Do Mayor. Movimientos melódicos en el bajo y soprano en el coral. ....	23
Figura 9: Ney Rosauero, Preludio Nro.3 en Do Mayor. Semicorcheas de la sección 5 de la parte B.....	26
Figura 10: Ney Rosauero, Preludio Nro.3 en Do Mayor. Pregunta y respuesta del contrapunto, voz soprano y bajo. ....	27
Figura 11: Forma de sujeción del Musser grip, vista interna. Fotografía realizada por el autor de la tesis.....	30
Figura 12: Forma de sujeción del Musser grip, vista externa. Fotografía realizada por el autor de la tesis.....	30
Figura 13: Forma de sujeción del Stevens grip, vista interna. Fotografía realizada por el autor de la tesis.....	33
Figura 14: Forma de sujeción del Stevens grip, vista externa. Fotografía realizada por el autor	

de la tesis.....	34
Figura 15: Forma de sujeción del Traditional grip, vista interna. Fotografía realizada por el autor de la tesis.....	35
Figura 16: Forma de sujeción del Traditional grip, vista externa. Fotografía realizada por el autor de la tesis.....	35
Figura 17 Forma de sujeción del Burton grip, vista interna. Fotografía realizada por el autor de la tesis.....	36
Figura 18: Forma de sujeción del Burton grip, vista externa. Fotografía realizada por el autor de la tesis.....	37





## INTRODUCCIÓN

### **Motivación personal**

La presente tesis se origina a partir de la selección de temas para el repertorio de mi concierto de titulación. Pasaron dos años luego de haber obtenido el título de bachiller en Música, tiempo en el cual reflexioné sobre cómo podría ser el recital y qué tema debería abordar en el trabajo de investigación.

Opté por hacer un repertorio variado, el cual pasaba por géneros populares como el jazz, el funk y estilos más académicos como suites, preludios y música contemporánea. Luego de haber escogido las obras, surgió la idea de enlazar el concierto con la tesis. Por ese motivo, pensé en realizar un análisis musical de alguna de las obras del repertorio.

De todas las obras para el concierto, las que más me motivaron para analizar fueron las escritas para marimba o vibráfono. Finalmente, decidí analizar una para marimba; por ese motivo escogí el *Preludio Nro. 3 en do mayor* del compositor Ney Rosauero. Esta obra en particular demandó muchas horas de ensayo, tanto por motivos técnicos como de interpretación. Memorizar la composición también tomó tiempo por su extensión. Por todos los motivos mencionados, decidí realizar el trabajo de investigación sobre el *Preludio*, asumiendo el reto de estudiar, analizar e interpretar la obra en un concierto.

### **Justificación**

Se considera muy importante el análisis musical y, también, la profundización teórica de una pieza con miras a su interpretación. Al interpretar, es necesario reconocer todos los elementos que componen la pieza, así como tener una conciencia plena de lo que sucede en la obra. Por ejemplo, saber cómo funciona la forma o estructura, las dinámicas, la armonía, el contrapunto, el ritmo y la melodía. Esto nos puede dar una visión más amplia a la hora de ejecutar o interpretar cualquier obra. Entonces, un análisis musical estrictamente orientado a

lo armónico, lo melódico y la forma de este preludio nos permite tener una mirada más amplia de la pieza, una manera diferente de enfrentar, entender y traducir lo que el compositor quiere expresar.

Por otra parte, para la ejecución de esta obra es necesario ver en detalle el tema de la técnica en el instrumento. Dentro de este punto, será importante tener en cuenta que la formación del estudiante de percusión le permita abordar la obra, revisar los métodos con los que se ha aprendido a ejecutar el instrumento, la forma en la que hace la sujeción de las 4 baquetas, comparar cuál podría ser la mejor alternativa, profundizar en los métodos del instrumento que existen, realizar análisis y comparaciones para saber cuáles podrían ser los más efectivos para lograr y enfrentar la obra que nos ocupa. De esta manera, se considera importante revisar los métodos y los ejercicios técnicos que existan en los instrumentos de barras como la marimba, pues en esta obra encontramos muchas aplicaciones de diferentes técnicas y formas de tocar la marimba.

Así mismo, es importante comprender las intenciones de Ney Rosauero en la composición de esta obra y descubrir lo que el compositor quiere expresar con su música. Por ese motivo, estudiar el proceso creativo del compositor es algo fundamental, ya que esto permite interpretar la obra de una manera mucho más consciente y fluida. Considerar este aspecto, así como un análisis de la composición, se convierte en un tema trascendental si lo que se busca es aportar a la literatura musical para barras y percusión académica.

## **Estado del arte**

### **Sobre la investigación y análisis de obras para marimba de Ney Rosauero**

El compositor Ney Rosauero ha publicado una enorme cantidad de obras solistas, conciertos y música de cámara para marimba, vibráfono y ensambles de percusión, así como métodos de aprendizaje y técnica para tambor, marimba y vibráfono. De todas sus obras en

forma de concierto, el *Concierto Nro. 1 para Marimba y Orquesta* es el más popular y universal en el ámbito de la percusión para este instrumento. Por ese motivo, los trabajos de análisis de obras de Rosauero en su mayoría versan sobre esta obra. Por otro lado, también existen tesis de investigación sobre el *Concierto Nro. 2 para Marimba*, el *Preludio Nro. 1* y la *Rapsodia para vibráfono y ensamble de percusión*. Los trabajos mencionados nos muestran análisis generales sobre cada movimiento de las obras dentro de aspectos importantes como tonalidad, métrica, estructura, armonía, melodía y ritmo.

Uno de los trabajos que sirven como referencia para la elaboración de esta tesis es el siguiente: *Ney Rosauero's Two Concerti for Marimba and Orchestra: Analysis, Pedagogy and Artistic Considerations*, por la autora Wan-Chun Liao (2005). Este trabajo es un ensayo doctoral de la Universidad de Miami, donde Ney Rosauero es profesor de percusión. En este trabajo, la autora realiza una introducción acerca del concepto de los conciertos para instrumentos solistas, con un contexto histórico acerca de este género y estilo.

El concepto de concierto instrumental entró en el lenguaje musical de los compositores a finales del siglo XVII con el *Concerti a grossi a piu stromenti* de G. L. Gregorie (1698) y *Concerti Grossi Op. 6* de Arcangelo Corelli. Los instrumentos solistas de estos conciertos fueron las cuerdas y el clavecín. Los conciertos para percusión fueron un fenómeno inédito en la historia de la música occidental. La primera obra más representativa se titula: *Sinfonía para Ocho Timbales Obligato con Orquesta (1785)*. La autoría de aquel concierto fue atribuida a J.W. Hertel. Sin embargo, en el siglo XXI se dio el crédito a Johann Carl Fisher (1752-1807), como el verdadero compositor de la obra (p. 1).

Una característica muy importante de estos conciertos para percusión solista es la de poder demostrar las diferentes posibilidades técnicas que el instrumentista puede realizar, así como las diferentes posibilidades tímbricas, de texturas, efectos y colores que el compositor

puede explorar y desarrollar con el instrumento. La autora Wan-Chun Liao continúa abordando sobre los trabajos que ha realizado el compositor, ya sea en el campo pedagógico o en el escénico de la performance. La afirmación anterior se refiere a lo siguiente: se busca explorar y revisar todo su trabajo como docente y artista para obtener conclusiones contundentes y bien argumentadas sobre los análisis de sus obras.

Liao hace un análisis de ambos conciertos enfocándose en la forma, la tonalidad, la armonía y el ritmo. El objetivo de la autora es descubrir cómo Ney Rosauero combina los elementos mencionados para obtener un estilo único en su composición musical. Cada movimiento de la obra es detallado al mínimo.

Por otra parte, se hallaron investigaciones muy similares al de Liao con respecto a la forma de analizar y estructurar el trabajo, pese a ser más breves y menos detallados comparados al de la autora. Por otro lado, se tiene la tesis de maestría de Gregory Peter Coffey (2009) titulada *An Examination of Selected Works for Percussion: Prelude Nro. 1 Mi Minor, op. 11 by Ney Rosauero, Prelude Nro. 2 La maior by Ney Rosauero, Rotation IV by Eric Sammut, Water Falls for a Desert by Greg Coffey, Strands of Time by Brian Blume, Surface Tension by Dave Hollinden, Bit smoke by Casey Farina*. Este texto comprende diferentes obras para marimba y tambor; el análisis tiene una estructura similar al anterior trabajo mencionado en esta sección. Al abordar diferentes obras de percusión, el autor señala cosas muy puntuales y breves de cada una, las cuales son muy claras con respecto al análisis.

Todas las investigaciones mencionadas han sido de vital importancia para la elaboración de esta tesis, pues han servido como guía de análisis y estructura del trabajo. Por otra parte, no se han encontrado trabajos de investigación que empleen un análisis musical del compositor Rosauero por parte de autores peruanos o realizadas en el Perú.

## **Sobre las técnicas de sujeción o agarre (*grip*) a 4 baquetas para marimba**

A lo largo de este trabajo se utilizará la palabra *grip* en idioma inglés, que significa ‘sujeción’ o ‘agarre’ y, específicamente, se refiere a la manera de sujetar las baquetas. Esta palabra es frecuentemente utilizada en los libros y métodos para la percusión en general. Por ese motivo, será utilizada en esta tesis para mencionar las diferentes formas en las que se pueden coger o sostener las baquetas de la marimba, también llamadas *mallets*.

Los diferentes libros de métodos para marimba explican cómo funcionan y cómo se sujetan las cuatro baquetas en los diferentes *grips*: *Musser grip*, *Stevens grip*, *Traditional grip* y *Burton grip*. En líneas generales, *Musser grip* y *Stevens grip* tienen la mecánica de independizar las baquetas; por otro lado, *Traditional* y *Burton* funcionan cruzándolas. Leigh Stevens cuenta con un método de 590 ejercicios técnicos para la marimba a 4 baquetas llamado *Method of Movement for Marimba with 590 exercises*. Sin embargo, estos ejercicios pueden emplearse con cualquier otro *grip*, como el *Burton*. La diferencia está en la forma de sujeción de las baquetas, pero las dinámicas de trabajo son las mismas.

*A Comparative Analysis of the Mechanics of Musser Grip, Stevens Grip, Cross Grip and Burton Grip* por Eric Berkowitz es una tesis de investigación en la cual el autor detalla muy claramente todos los aspectos importantes de los *grips* a 4 baquetas. Expone a cada uno de los autores como *Burton*, *Stevens* y *Musser*, explica cómo se sujetan las baquetas, cómo funcionan las mecánicas de los *grips* y, al final, realiza una comparación entre ellas.

## **Sobre los procesos creativos en la música y la composición**

“La creatividad es una actividad mental y una intuición que sucede dentro de las cabezas de algunas personas y se produce en la interacción entre los pensamientos de una persona y un contexto sociocultural” (Csíkszentmihályi, 1998, p. 40). El autor explica que la creatividad es un proceso mental que no solo depende del individuo creador, sino también de

su entorno social. También, hay que agregar que las interacciones están compuestas por tres aspectos: el campo, el ámbito y la persona individual. “El campo puede ser la música, la ingeniería, para dar algunos ejemplos, el ámbito es el grupo de personas que están calificadas para evaluar las ideas de los creadores y la persona individual viene a ser la que se encarga de generar las ideas” (Csíkszentmihályi, 1998, pp. 41-46). Entonces, la actividad creativa no depende solo de la persona: esta debe tener en cuenta su entorno, el campo y el ámbito en que se desenvuelve, y de esta manera saber si su idea puede cambiarlo de una manera muy original o, en todo caso, dar un aporte que nutra este campo.

¿Existen una serie de pasos que lleven al compositor a su objetivo, o existe un único paso? Para resolver esta duda recurrí al libro de Csíkszentmihályi. Según este autor, el proceso creativo comprende de cinco pasos:

- 1) Preparación: inmersión consciente o no, en un conjunto de cuestiones o problemáticas que son interesantes y suscitan curiosidad.
- 2) Incubación: las ideas se agitan por debajo del umbral de consciencia.
- 3) Intuición: el momento donde sale la idea o el motivo principal que lleva seguir elaborando la obra (momento “Ajá”).
- 4) Evaluación: decidir si la idea vale o no, emocionalmente más difícil.
- 5) Elaboración: proceso donde se trabaja en la obra (1998, pp. 103-104).

Gracias a esta fuente, se entiende mejor la naturaleza del proceso creativo común y corriente, tal como el autor dice que es o como son los cinco pasos tradicionales del proceso. Ahora, la tarea consiste en asociar estos pasos con los procesos de composición musical.

La creación está embebida tanto del pasado como del tiempo presente, con sus valores culturales, sociales y del grupo en que se vive. El arte está relacionado con experiencias universales, con las preocupaciones primordiales y fructifica si se da el adecuado balance entre lo consciente y lo inconsciente (Rodríguez,

2002, p. 46).

Sobre la improvisación podemos comentar el artículo académico de Keith Sawyer *Improvisation and the creative process: Dewey, Collingwood, and the Aesthetics of spontaneity* (2000). El autor nos explica cómo se diferencia la capacidad improvisadora del producto creativo. La improvisación es algo que ocurre en el momento, las ideas pueden salir en el preciso instante en el cual uno improvisa. Por otro lado, el producto que se realiza a través de un proceso creativo tiene otro camino y este puede ser muy largo. Por ejemplo, Beethoven demoró años en componer muchas de sus sinfonías, pero quizás compuso otras obras más cortas improvisándolas en tiempo real.

Las fuentes bibliográficas han sido muy útiles para entender todos los conceptos que se están utilizando en la redacción de este trabajo. Sobre los conceptos referidos a la creatividad, estos han sido muy interesantes y permiten tener una visión más amplia del tema de la composición musical.

## CAPÍTULO 1: ANÁLISIS MUSICAL DE PRELUDIO NRO. 3

### 1.1 Reseña biográfica del compositor Ney Rosauero

Ney Rosauero nació en Río de Janeiro (Brasil), el 24 de octubre de 1952. Estudió percusión con el maestro Luiz Anunciação, percusionista de la Orquesta Sinfónica de Río de Janeiro, a quien el maestro Rosauero dedicó el prelude del cual trata la tesis. Más tarde, estudió composición y dirección en la Universidad de Brasilia. Posteriormente, obtuvo su maestría en Alemania con la tutela de Siegfried Fink y, finalmente, completó su doctorado en la Universidad de Miami bajo la supervisión de Fred Wickstrom, todos ellos grandes referentes de la percusión a nivel global.

Entre los años 1985 y 1987, Rosauero fue profesor de la Escuela de Música de Brasilia y miembro de la Orquesta del Teatro Nacional de Brasilia. Entre 1987 y 2000 fue director del Departamento de Percusión de la Universidad Federal de Santa María, y entre el 2000 y 2009 fue director de estudios de percusión de la Universidad de Miami.

Como compositor ha publicado más de 100 piezas y métodos para percusión, en las cuales demuestra una gran originalidad y virtuosismo. Así mismo, fusiona la música académica contemporánea con la riqueza de la música popular brasilera. Sus composiciones son muy populares en todo el mundo y han sido grabadas por artistas aclamados internacionalmente como Evelyn Glennie y La Orquesta Sinfónica de Londres.

Su *Concierto para Marimba y Orquesta Nro. 1* es el concierto más popular de todos los tiempos desarrollado para este instrumento y ha sido ejecutado por más de 3000 orquestas diferentes de todo el mundo.

### 1.2 Breve reseña sobre la marimba

La familia de instrumentos de percusión contiene una variedad muy extensa de



elementos. Este trabajo se enfocará en uno que pertenece a la clasificación de teclados o barras: la marimba de concierto. Dentro de esta clasificación tenemos los siguientes instrumentos: xilófono, *glockenspiel*, vibráfono y marimba. Con estos, los percusionistas tienen la posibilidad de ejecutar melodías, armonías y líneas de bajo. Por otro parte, los compositores disponen de una variedad de sonidos, timbres, texturas y colores diversos para sus creaciones.

Según Jeremy Montagu (2011), quien escribe para el *The Oxford Companion of Music*:

One<sup>1</sup> of the commonest African names for the xylophone, usually with calabash resonators. Similar instruments appeared in Latin America, probably introduced by African Slaves; these often had wooden resonator tubes instead of the gourds more common in Africa. These instruments were adapted by Deagan of Chicago in about 1910 as a low pitched and richer-tone form of xylophone, with the rosewood bars in the same layout as a piano keyboard and stopped metal tubes as resonators. They became very popular with soloist in variety acts. The marimba is now widely used in all forms of music (párr 1).

En el artículo *The Marimba of Mexico and Central America*, Garfias afirma que hay dos tipos distintos de xilófonos encontrados en las tradiciones musicales de lo que él llama el 'Nuevo Mundo'. Uno se encuentra en las costas de Colombia y Ecuador, y el otro en Centroamérica: Costa Rica, Nicaragua, Honduras, Guatemala y México. Los xilófonos y marimbas llegaron a Centroamérica y Latinoamérica cuando un gran número de africanos fueron trasladados a la fuerza para realizar trabajos como esclavos. Consigo llevaron su

---

<sup>1</sup> Uno de los nombres africanos más comunes para el xilófono, generalmente con resonadores de calabaza. Instrumentos similares aparecieron en América Latina, probablemente introducidos por esclavos africanos; estos a menudo tenían tubos resonadores de madera en lugar de las calabazas más comunes en África. Estos instrumentos fueron adaptados por Deagan de Chicago en aproximadamente 1910 con un tono más bajo y más rico de xilófono, con las barras de palo de rosa en el mismo diseño que un teclado de piano y tubos metálicos parados como resonadores. Se hicieron muy populares entre los solistas en actos de variedades. La marimba ahora se usa ampliamente en todas las formas de música (traducción del inglés realizada por el autor).

cultura y sus instrumentos musicales, entre ellos sus xilófonos. Este instrumento fue transmitido a los nativos de las zonas de Centroamérica, y pudo desarrollarse y adaptarse a una nueva cultura. Guatemala y Chiapas en México fueron los lugares donde tuvo mayor desarrollo. Por otro lado, existen algunas teorías no bien fundamentadas sobre su posible origen maya, argumento sostenido por Marcial Armas y por Vida Chenoweths en su libro *The History and Development of the Marimba*, donde se discuten los posibles orígenes centroamericanos del instrumento. Sin embargo, el autor Robert Garfias sostiene que los argumentos sobre el origen maya de los xilófonos están mal planteados. Si bien las marimbas y xilófonos son parte de la identidad y cultura de países de Centroamérica (y con mayor énfasis en Chiapas y Guatemala), su origen es totalmente africano. El autor explica que la denominación ‘marimba’ proviene del lenguaje africano buntu, sin mencionar que los materiales con los que se construyen estos instrumentos se hallan en algunas zonas del África. Todos estos argumentos son considerados a la hora de definir el lugar de origen del instrumento. Es imposible precisar desde qué región del África fue trasladada la marimba hacia Centroamérica, del mismo modo que es muy complicado precisar a qué región de Centroamérica arribó por primera vez.

The<sup>2</sup> strongest evidence of the African origin of this marimba type rest on three factual elements: first, the name *marimba* is itself a word of Buntu origin; second, the rattan or thin strip of wood that goes around one side of the instrument is commonly used throughout Africa; and third the use of the vibrating membrane attached to the wall of the resonator undereach key is also

---

<sup>2</sup> La evidencia más fuerte del origen africano de este tipo de marimba se basa en tres elementos: primero, el nombre marimba es una palabra de origen Buntu; segundo, el ratán o la delgada tira de madera que rodea un lado del instrumento se usa comúnmente en toda África; y tercero, el uso de la membrana vibratoria unida a la pared del resonador debajo de cada tecla también está muy extendido en África. Aunque es posible que cualquiera de estos elementos haya ocurrido simultáneamente en África y el Nuevo Mundo, la existencia de estos tres elementos en el Nuevo Mundo y en África presenta un argumento demasiado fuerte para que una conexión histórica sea ignorada como una coincidencia. Chenoweths toca cada uno de estos puntos, junto con otros hechos relacionados con las conexiones entre el xilófono africano y la marimba guatemalteca (traducción del inglés realizada por el autor).

widespread in Africa. Although it is possible that anyone of these elements might have occurred simultaneously in Africa and the New World, the existence of all three of these elements in the New World and in Africa presents too strong argument for a historic connection to be swept aside as coincidence. Chenoweth touches on each of these points, along with other facts concerning the connections between the African xylophone and Guatemalan marimba (Garfias, 1983, p. 204).

### **1.3 Análisis armónico**

El centro tonal de la obra es do mayor. Sin embargo, esta obra pasa por diferentes regiones armónicas que serán explicadas en el análisis. La primera sección la denominaremos ‘coral’, ya que existen cuatro voces: soprano, alto, tenor y bajo, las cuales forman acordes que siguen una progresión armónica muy singular por su calidad y elaboración. Este coral tiene una textura homorrítmica porque todas las voces siguen el mismo ritmo. Es curioso que el primer acorde sea de calidad menor: en este tipo y estilo de música el primer acorde pudo haber sido de calidad mayor, además que el título de la obra menciona ‘do mayor’. Por ese motivo, es interesante que la intención del compositor sea muy enfática en el tema armónico. Esto nos da una primera impresión muy llamativa para seguir el análisis. Es probable que en esta sección el compositor use elementos armónicos de la música popular como la bossa nova o el jazz, en parte debido a la composición y calidad de cada acorde. Sin embargo, se debe tener en claro que, al momento de cifrar los acordes, el análisis será en un contexto clásico/académico. No obstante, también se considera el cifrado americano en el análisis pues el compositor fusiona la música académica con la popular. A continuación, se realizará el análisis de esta primera sección del preludio, la cual nos da una suerte de introducción a lo que viene en el resto de la obra.

### 1.3.1 Análisis del coral

Los acordes del coral se ejecutan en trémolos de fusas a un tempo de 56 bpm (*beats* por minuto), en una métrica de 4/4. Dentro de esta introducción tenemos las siguientes secciones: a-b-a1. En la sección a, hallamos seis compases, donde aparentemente nos encontraríamos en do menor. Sin embargo, tenemos tres regiones armónicas importantes: do menor, la menor y sol menor que, en el final de esta pequeña sección, resuelven en do menor nuevamente. A pesar de que la obra está en do mayor, presenta una serie de armonías distantes de este centro tonal, puesto que las tres primeras regiones armónicas por las que pasa esta primera pequeña sección están todas en tonalidad menor, con acordes complejos (por su elaboración) y porque llevan consigo tensiones, además que algunos acordes no tienen la nota fundamental en el bajo (inversiones).

La progresión armónica de los seis primeros compases de la música es la siguiente (ver figura nro. 1):

Ney Rosaura

Chords: CmΔ7/G, D7b9/F#, Bdim7b5, E7b9, A7b5/Eb, D7#11, G7b13/Db, CmΔ7/G, Ab7/Gb

Figura 1: Musical score for Marimba showing the harmonic progression of the first six measures of the coral section. The score is in 4/4 time and features complex chords with tensions and inversions. The chords are: CmΔ7/G, D7b9/F#, Bdim7b5, E7b9, A7b5/Eb, D7#11, G7b13/Db, CmΔ7/G, Ab7/Gb. The score is attributed to Ney Rosaura.

Figura 1: Ney Rosaura, *Preludio Nro.3 en Do Mayor*. Progresión armónica de la sección a del coral.

En la descripción anterior de los seis primeros compases del coral del *Preludio*, encontramos acordes con tensiones de séptima mayor, séptima de dominante, novenas bemoles, quintas bemoles y oncenena sostenida; construidos en diferentes inversiones, a veces sin la nota fundamental, lo cual dificulta cifrar algunos acordes. En los tres primeros compases que están en la métrica de 4/4, los acordes cambian cada 2 tiempos, posteriormente

la métrica cambia a  $\frac{3}{4}$ . En el compás 5 y 6, los cambios de acorde se dan del primer al segundo tiempo. En conclusión, de este primer bloque de 6 compases, o de esta sección a, tenemos progresiones de los grados: I - V/V, ii

- V, V/V - V7, V - I. Podemos concluir que en esta sección encontramos una suerte de cadena de dominantes y progresiones II-V-I que, a través de regiones en modo menor, enlazan la progresión hacia una dirección: llegar al do mayor (protagonista armónico).

En la sección b contamos con ocho compases, los cuales siguen en la métrica de  $\frac{3}{4}$ . El ritmo armónico va en negras y blancas con puntillo. Al igual que en la anterior, esta sección del coral pasa por las siguientes regiones armónicas: do menor, mi bemol mayor y do mayor (intercambio modal).

La progresión armónica de esta sección va de la siguiente manera (ver figura nro.2):

The image shows a musical score for two instruments: Marimba and Maracas (Mar.). The score is in 3/4 time and consists of two systems. The Marimba part has chords: Cm6, Dsus4, Cm6, Eb7, Ab7, Ab7. The Maracas part has chords: D2/Ab, E2, E2, G2, IV, Em, IV, Am0. Roman numerals are shown below the Maracas staff: II3, V0, III, VI0.

Figura 2: Ney Rosaura, *Preludio Nro.3 en Do Mayor*. Progresión armónica de la sección b del coral.

La progresión armónica que acabamos de detallar nos trae algo llamativo. Pasamos del modo menor al mayor de la siguiente manera: primero por la relativa mayor de do menor (mi bemol mayor), luego se realiza un intercambio modal haciendo una progresión ii- V en menor, que resuelve en acordes de do mayor. En esta sección, encontramos un contraste muy evidente con respecto a la sección a. De entrada, tenemos una sonoridad más melódica o

tonal con respecto a la sección anterior: vemos acordes más sencillos, es decir, acordes de cuatro notas con tensiones de séptima y novena. Lo más interesante que podemos notar es que existe una alternancia entre do mayor y do menor. Esta herramienta de composición es, sin duda, algo muy eficiente para dar movimiento y contrastar la progresión en una misma sección. Conectar estas regiones armónicas por medio de progresiones de ii-V-I(iii) es una táctica bastante útil para la composición.

En la sección a<sup>1</sup> (la parte final del coral), nos encontramos con prácticamente lo mismo que en la sección a inicial. Sin embargo, hay algunas variaciones. Por ejemplo, el primer acorde se muestra con el bajo en fundamental; luego, en los compases 5 y 6 de la misma sección, el primer acorde de los compases mencionados, también están escritos con la fundamental del acorde en el bajo; por último, el acorde final de resolución está en do mayor con séptima mayor y novena, lo cual nos da la sensación de conclusión y relajación, después de toda una progresión que viene moviéndose entre tensiones y acordes con distintas inversiones.

A continuación, se detallará la progresión de esta última sección del coral del *Preludio* (ver figura nro. 3):

The image shows a musical score for two instruments: Marimba and Mar. (Maracas). The Marimba part is in 4/4 time and the Mar. part is in 3/4 time. The score is for the final section of the coral in D major. The Marimba part starts with a Cm chord and progresses through several chords: CmΔ7, D7b9/C, Bdim7b5, E7b9, A7b5/Eb, and D7#11. The Mar. part starts with a Cm chord and progresses through G7b9/D, CmΔ7, Ab7/Gb, and CΔ7. The score includes chord symbols and inversion/voicing indicators (I, V, II, III, IV, V, VI, VII, VIII, IX, X, XI, XII).

Figura 3: Ney Rosauero, *Preludio Nro.3 en Do Mayor*. Progresión armónica de la sección a prima del coral.

## **Conclusiones del análisis armónico del coral del Preludio**

Este coral es una sección muy interesante y rica en el aspecto armónico. Esto es así por la forma en la que están contruidos los acordes y la sonoridad que nos brindan los mismos, los cuales se acercan a una fusión musical entre lo académico y popular. También porque el músico/intérprete tiene que estudiar la armonía para enriquecer sus conocimientos, además de conocer los movimientos de voces para lograr darle una intención al momento de interpretarla en vivo. En el aspecto rítmico, el asunto está en tener cuidado con la ejecución de los acordes en trémolo, respetando el tempo y los calderones. Este coral es todo un discurso que nos lleva por diferentes sonoridades, distintas combinaciones de notas y formas de construir los acordes, lo cual nos dan la impresión de estar en diferentes tonalidades o la sensación de haber modulado y regresado a la tonalidad de origen. Con respecto al discurso que quiere transmitir el compositor, podríamos tener tres mensajes dentro del coral. El primero, en la sección a, sería de misterio y revelación del mensaje, que no se cuenta al final porque hay una pausa o calderón que nos lleva a la sección b. El segundo mensaje en la sección b nos relata una melodía más sencilla de entender, de escuchar y sobre todo de percibir porque está en la voz más aguda y se intercambia con la voz del bajo. Esto puede interpretarse como un mensaje más calmado y relajante con respecto al primer discurso, y sobre todo de sorpresa, puesto que después del calderón el oyente no tiene idea de qué es lo que se viene. Por último, el mensaje final vuelve a ser misterioso, después de la pausa del calderón en el que se quedó en la sección anterior. No obstante, el último acorde del coral nos revela algo muy simple que, se supone, vendría a ser el mensaje más importante del coral: 'la tonalidad es do mayor', y así nos despeja la duda de qué es lo que sucede realmente con respecto a la armonía.

Como ya ha sido mencionado, a pesar de que la obra está en do mayor, presenta una serie de armonías distantes de este centro tonal. La pieza inicia con un acorde en segunda

inversión de do menor con séptima mayor y novena. Luego, para llegar a la región de Eb mayor (la relativa mayor de do menor), pasamos por enlaces de ii-V-I con acordes bastante cargados de tensiones e inversiones. Finalmente, llegamos a la última parte, muy similar a la primera excepto por algunas pequeñas variaciones que se resuelven en un sencillo acorde de do mayor con novena.

### **1.3.2 Análisis de la sección B del *Preludio***

Podemos tomar esta sección como el desarrollo de toda la obra, en vista de que el *Preludio* tiene forma ternaria A - B - A. La parte B es, evidentemente, la parte que más se diferencia de toda esta pieza. Luego de presentarnos el coral como una introducción hacia la parte contrastante de toda la obra, el oyente se prepara para recibir algo diferente que renueve todo lo mostrado en el coral. Y es así como el compositor nos relata algo totalmente nuevo y con mucha energía. Realizando una comparación entre las secciones grandes de la obra, podemos concluir que la parte B es mucho más simple que la parte A, armónica y melódicamente. No obstante, puede ser compleja rítmicamente (para el intérprete). Toda la parte B estará dividida en pequeñas secciones, las cuales están diferenciadas por las progresiones armónicas, tonalidades o modos por los que transitan pues, rítmicamente, toda esta gran sección B está escrita en figuras de semicorcheas.

La indicación de tempo en esta sección cambia drásticamente. El compositor indica que se debe ejecutar a 162 bpm (pulso de negras). A este tempo, las semicorcheas son muy rápidas, por lo que el ritmo armónico será muy fluido. A continuación, se detallarán las secciones con sus respectivas progresiones armónicas (ver figura nro.4).



The image shows a musical score for Marimba and Maracas. It consists of seven systems, each with two staves. The top staff is for Marimba and the bottom for Maracas. The tempo is marked '♩=162'. The key signature is one sharp (F#). The score shows a progression of chords: C, C, C, C, A, C, C, C, Am, C, C, C, C, Am, C, C, Am, C, C, C, Dm, Em. The piece ends with a 'Transición' box.

Figura 4: Ney Rosauero, *Preludio Nro.3 en Do Mayor*. Progresión armónica de la sección 1 del desarrollo del *Preludio*.

En la sección 1, tenemos veinte compases que muestran una progresión bastante sencilla: los grados I y vi alternados, dentro de la tonalidad de do mayor. Esta parte comienza con cuatro compases que arpeggian las notas do y sol en ritmo de semicorchea; apesar de que no esté la nota mi, el acorde es de do mayor. En los siguientes compases el acorde de do mayor sí presenta la tercera (nota mi). Luego, el acorde de la menor se arpeggia con las notas la y do. Los cambios armónicos se dan cada 2 compases, entre el acorde de do mayor y la menor. Al final, tenemos las notas re-la y si-mi (intervalos de quintas), notas de paso que marcan un cambio y nos llevan hacia la siguiente sección. Estos últimos acordes se

arpeggian con las notas re, la, mi y si. Podría decirse que es una pequeña transición hacia lo que viene después, como un par de acordes de paso.

En la sección 2, tenemos trece compases en la tonalidad de do mayor, al igual que la parte anterior. La sección 1 nos traía dos acordes de paso (re menor y mi menor), los cuales resuelven en la sección 2 en un acorde de fa séptima mayor, resolución bastante lógica (por grado conjunto diatónico) para el camino que nos traía los acordes de paso.

A continuación, se puede apreciar lo explicado (ver figura nro. 5):

Figura 5: Ney Rosaurc, Preludio Nro.3 en do mayor. Progresión armónica de la sección 2 del desarrollo del Preludio.

En estas dos primeras secciones, 1 y 2, tenemos progresiones en do mayor muy comunes para cifrar. Aquí el compositor nos demuestra su habilidad y su forma de expresar dos grandes ideas muy diferentes una con otra, pero que consiguen un resultado muy satisfactorio pues están yendo por la misma dirección. En otras palabras, la afirmación anterior se refiere a los siguiente: en comparación con la sección del coral y la sección del medio de la obra, el coral es muy complejo armónicamente y la sección de desarrollo es más simple en el mismo aspecto. El ritmo de semicorcheas hace que esta sección sea muy

dinámica, que la armonía fluya de manera rápida y, al ser una progresión común, esta resulta muy asequible para el oído. Por otro lado, tenemos la primera transición. Estas secciones (las cuales duran alrededor de uno o cuatro compases como máximo) son fundamentales para unir las grandes ideas del compositor Rosauro en su obra: los engranajes perfectos para que la pieza, al momento de ser ejecutada, pueda tener la musicalidad y el dinamismo que caracterizan a la producción del compositor brasileiro.

Las secciones 3 y 4 están divididas por la armonía. Cada una tiene una transición que la antecede con notas pedales: en la tercera es sol y en la cuarta es mi. Entonces, en la primera transición hacia la sección 3 tenemos lo siguiente: cuatro compases en los cuales solo aparece la nota sol (pedal) escrita en semicorcheas y en métrica de 4/4, como una nota pedal que nos lleva hacia la tercera sección. Lo mismo sucede en la transición a la sección 4, pero con la nota mi. A partir de aquí, tenemos dos argumentos de lo que podría estar sucediendo armónicamente en esta sección.

En esta sección, se cuestiona si la armonía es modal o tonal. Esto se debe a que la nota pedal que se irá ejecutando en semicorcheas en la voz del medio puede significar cualquiera de las dos opciones (ver figura nro. 6).

Sección 3

Baquetas internas tocan la nota sol como un pedal

Figura 6: Ney Rosauro, *Preludio Nro.3 en Do Mayor*. Progresión armónica de la sección 3 del desarrollo del *Preludio*.

La segunda transición es muy corta, de un solo compás y usa la nota de fa sostenido como nota pedal para pasar a la siguiente: la nota mi en la sección 4 (ver figura nro. 7). Con respecto a las transiciones mencionadas, solo se puede agregar que son notas pedales repetitivas que transitan hacia el objetivo del compositor; sin duda una herramienta muy sencilla y eficaz. En la sección 3, podríamos estar en la tonalidad de si menor, en vista de que se usan las notas fa sostenido y do sostenido (escala de si menor natural). Por otro lado, en la sección 3.2 podríamos estar en la tonalidad de mi menor por las siguientes notas: fa sostenido y do sostenido. Sin embargo, la siguiente cita podría argumentar algo diferente: que estas secciones son modales, puesto que existen notas pedales que anclarían los modos de sol lidio (sección 3) y mi dórico (sección 4):

Si se desea “anclar” más de una cadencia modal a su centro tonal, evitando así que el movimiento de los bajos desdibuje el clima del modo, pueden montarse todos los acordes sobre un bajo pedal o una figura ostinato simple basada en él. Este recurso puede aplicarse en todos los modos (Gabis, 2006, p. 253).

The image displays a musical score for Marimba, divided into four systems. The first system is labeled 'Transición' and 'Sección 4' with a 'Nota pedal en mi' (pedal note in E) in the bass line. The subsequent systems are numbered 4, 7, and 9, showing a progression of chords in the right hand while the bass line remains on a single note (E). The score is written in 3/4 time and uses a treble and bass clef.

Figura 7: Ney Rosauero, *Preludio Nro.3 en Do Mayor*. Progresión armónica de la sección 4 del desarrollo del Preludio.

A partir de la cita anterior, se puede argumentar que el autor (Gabis) propone un recurso de composición con respecto a los modos. Este consiste en usar el ‘bajo pedal’, que en este caso sería la voz del medio (alto) que cumple la función de bajo pedal. En ambos casos, el primero de cuatro compases previos a la sección 3, tenemos la nota sol en semicorcheas, la cual ya viene anticipando el uso del bajo pedal y resuelve justamente en el modo de sol lidio. Afirmamos que es el modo de sol lidio por lo siguiente: en la escala de sol lidio tenemos las notas sol-la-si-do#-re-mi-fa#-sol, respetando así la estructura del modo,

además de que la melodía tiene mucho énfasis en las notas fa# y do#. Por otro lado, tenemos un compás antes de la sección que estaría en mi dórico, en el cual tenemos solo la nota fa# en semicorcheas como nota de paso hacia mi, que sería el nuevo bajo pedal. Afirmamos que es el modo de mi dórico por la estructura de la escala: mi-fa#-sol-la-si-do#-re-mi, además de que la melodía es muy insistente en las notas fa# y do#. Esta función de nota pedal insistente en una nota (primero sol, luego mi) vendría a ser la explicación para la cita del autor Gabis sobre la forma de anclar una cadencia modal. En estas secciones, auditivamente uno puede percibir que la melodía y la nota pedal nos demuestran que estamos en los modos ya mencionados líneas arriba. Por ese motivo y desde un punto de vista armónico, estas secciones son muy llamativas al análisis, en tanto se puede plantear que sean escalas menores; sin embargo, por los argumentos ya mencionados, estaríamos en secciones completamente modales.

En conclusión, tenemos dos opciones para analizar armónicamente las secciones mencionadas líneas arriba. Podríamos afirmar que las notas pedales son una pequeña transición hacia la sección en tonalidad menor, puesto que se respetan las notas de las escalas. Así mismo, también nos parece válido reconocer que las secciones en cuestión pueden ser modos, pues cumplen con los parámetros estructurales teóricos de estos.

#### **1.4 Análisis melódico**

Como se mencionó en el análisis armónico sobre la primera parte de toda la obra, esta primera sección está dividida en una estructura ternaria (a-b-a<sup>1</sup>), donde generalmente en toda la sección la melodía se mueve por intervalos de segunda menor, segunda mayor, tercera menor y mayor. Dentro de estos acordes, la melodía se alterna en la voz del soprano y el bajo, las notas que pertenecen a la melodía son en algunos momentos tensiones del acorde. Por ejemplo, en la sección b del coral encontramos que la melodía está generalmente en la

voz del soprano y en la del alto. En los compases tercero y cuarto, tenemos un descenso cromático en la melodía, primero en el soprano y luego en el bajo. Melodías con intervallos de segundas y terceras, característicos de la música de Ney Rosauero. Se puede apreciar lo explicado en la siguiente figura (ver figura nro. 8).

Ney Rosauero

The image shows a musical score for two marimba parts. The top part is labeled 'Marimba' and the bottom part is labeled 'Mar.'. Both parts are in 3/4 time and C major. The Marimba part has a descending chromatic line in the soprano and alto registers. The Maracas part has a similar descending chromatic line in the bass and tenor registers. Chord symbols are provided below each staff: I<sup>4</sup>, I<sup>4</sup><sub>b</sub>, V<sup>7</sup>, IV<sup>7</sup>, IV<sup>7</sup> for the Marimba; III<sup>1</sup>, V<sup>9</sup>, III, VI<sup>9</sup> for the Maracas.

Figura 8: Ney Rosauero, Preludio Nro.3 en Do Mayor. Movimientos melódicos en el bajo y soprano en el coral.

Como se puede observar, la melodía se intercala con las voces del coral. No se tiene un tema principal que esté acompañado por la armonía. En este caso, tenemos diferentes melodías que están sujetas a la armonía. En la sección del desarrollo de la obra encontramos que el tema está repartido en la voz del soprano y la del bajo. Además, estas melodías dependen mucho de la armonía. Por ese motivo, la melodía no tiene un papel muy protagónico en esta obra. Este prelude tiene un sentido compositivo más armónico que melódico, es decir, las armonías conllevan a que la melodía sea creada de tal forma y no al revés.

En la entrevista realizada al percusionista peruano Alonso Acosta, él menciona lo siguiente con respecto al análisis melódico de la obra:

La composición del prelude está basada en aspectos técnicos, envuelve permutaciones dobles, redobles, entonces tiene una finalidad, a mi manera de ver, una finalidad técnica. Por lo cual, la melodía no es tan importante como la técnica. Entonces, la melodía proviene de un trabajo técnico, en el cual hay una

progresión la cual se va desarrollando. Pero, no es que haya compuesto una melodía como tal. Inclusive en el coral hay una melodía, pero más que nada el aspecto armónico es lo que hace distinto (ver anexo 2).

## 1.5 Análisis rítmico

El *Preludio No 3 para marimba* tiene dos aspectos rítmicos muy importantes a tratar: los trémolos en el coral y las semicorcheas, que a la velocidad a la cual se interpretan, vendrían a ser como un trémolo o redoble más articulado, como un redoble abierto de tambor (fusas) para ser más específicos. Técnicamente, la obra demanda un dominio rítmico con las 4 baquetas o *mallets*, sobre todo para poder ejecutar bien los trémolos, entender la melodía, y las conducciones de las voces. También el ritmo armónico tiene que seguir una dirección de acuerdo con el pulso del intérprete, pues en los trémolos del coral hay indicaciones de rubato, calderones e indicaciones de dinámicas. Además, se tiene una ligera sensación de movimiento en los cambios de métrica de 3/4 a 4/4, punto importante también para el aspecto rítmico.

En la parte B, el trabajo técnico a 4 baquetas es un factor muy importante. El giro de las muñecas para tocar las semicorcheas y lograr la velocidad indicada es un trabajo de bastante constancia y práctica con el instrumento. La comodidad con las baquetas es sumamente importante. Otro aspecto relevante es el tipo de baquetas que se usarán en la obra. En la sección del coral podrían ser unas *mallets* más suaves (*soft*), y en la sección rápida un poco más duras (*hard*). Sin embargo, habría que encontrar un modelo intermedio entre las dos mencionadas, puesto que cambiar de baquetas en la obra interrumpe la dirección y el desarrollo de esta. Es importante que, para entender el ritmo de la pieza, se deba escoger las baquetas adecuadas, sobre todo para articular en las secciones rápidas y acentuar correctamente donde está indicado, así como para acentuar correctamente las melodías y darle todo el sentido que



esta obra demanda. Al ser una pieza para percusión de teclados, es de vital importancia que el intérprete tenga dominio del pulso interno para lograr los ritmos y el tempo.

Todo tiene que ver con la técnica pues, en las secciones rápidas, el ritmo de semicorcheas tiene que entenderse claramente. En la sección B hay notas que se repiten con 2 baquetas diferentes. Por ende, puede que el intérprete no haga sonar muy bien esas notas. La articulación de las figuras cortas es muy importante en esta obra, sobre todo por la velocidad en la cual piden ser ejecutadas.

En la siguiente figura de la sección 5 de la parte B de la obra, podemos observar la rítmica de semicorcheas.

Los acordes están escritos en forma de arpeggios con las 4 voces. Estos se deben ejecutar a un tempo de 162 bpm (ver figura nro. 9):

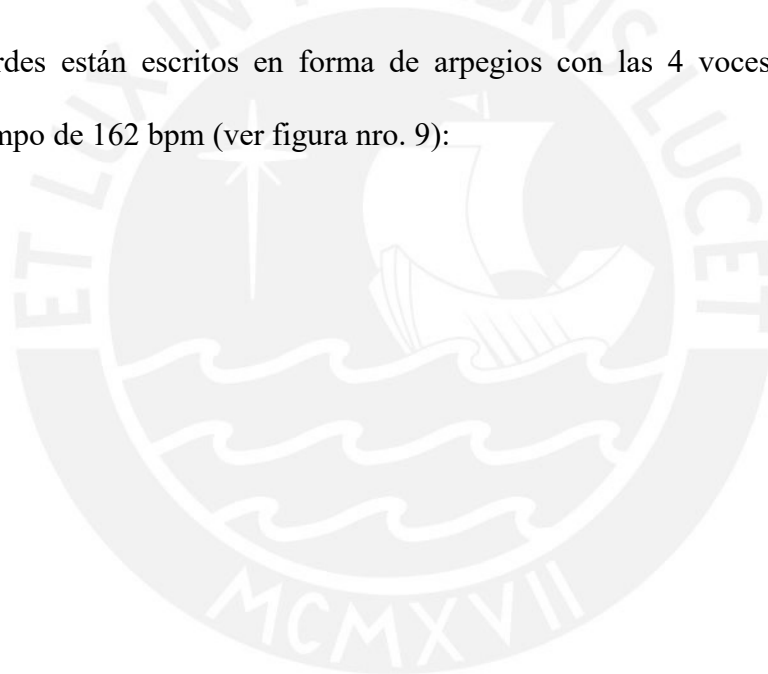




Figura 9: Ney Rosauro, Preludio Nro.3 en Do Mayor. Semicorcheas de la sección 5 de la parte B.

## 1.6 Análisis contrapuntístico

En la primera parte del preludio, el coral, las voces tienen movimientos contrapuntísticos que pueden ser analizados de la siguiente forma: las cuatro voces se reparten la melodía, algunas veces están en la voz soprano, luego en el bajo y a veces en las voces del medio. Esto hace un juego muy interesante de contrapunto, pues mientras una nota va ligada otra está moviéndose en dirección opuesta a la otra.

En la sección B de la obra, exactamente en la sección número 3, el contrapunto va en una suerte de “pregunta y respuesta”, alternándose con la voz del soprano y la voz del bajo (ver figura nro. 10). Para aclarar, la oración anterior cito al percusionista peruano Alonso Acosta:

El contrapunto se siente, hay un contrapunto de voces, entre la mano izquierda y derecha sobre todo la sección del medio. Es interesante porque lo vuelvo a repetir: el lo ha creado con la finalidad técnica, es lo que puedo apreciar, porque lo he estudiado y lo he enseñado. A modo de análisis personal, podría decir que tanto la melodía como el contrapunto están muy ligados al aspecto técnico, esa es la principal finalidad de los preludios con cierto toque melódico, pero no es el objetivo principal. Básicamente, desarrollar la técnica en base a una serie de progresiones y la melodía es el resultado de esa combinación (ver anexo 2).



*Figura 10: Ney Rosaura, Preludio Nro.3 en Do Mayor. Pregunta y respuesta del contrapunto, voz soprano y bajo.*

## 1.7 Análisis de la forma y estilo musical

La forma de esta obra es ternaria, se puede explicar de la siguiente manera:

- Introducción (A): la primera parte es un coral a cuatro voces de textura

homorrítmica. Esta introducción está dividida en 3 secciones:

- Sección a: seis compases (1 al 6).
  - Sección b: ocho compases (7 al 14).
  - Sección a<sup>1</sup> (a prima): siete compases (15 al 21).
- Desarrollo(B): desarrollo de la obra, cuatro voces que se ejecutan en ritmo de semicorcheas, arpegiando la armonía. Dentro de esta sección B tenemos las siguientes subdivisiones:
    - Sección 1: veinte compases (22 al 41).
    - Sección 2: trece compases, cuatro últimos compases son notas pedales de transición (42 al 58).
    - Sección 3: doce compases, dos últimos compases son notas pedales de transición (59 al 71).
    - Sección 4: ocho compases (72 al 79).
  - Coda(A): ocho compases, coral a cuatro voces, también de textura homorrítmica. Contiene variaciones con respecto a la introducción, las cuales están en la disposición de los acordes (inversiones).

Esta obra fue compuesta en el año 1987. Cronológicamente está ubicada dentro de lo que sería música contemporánea, también por la complejidad con respecto a la técnica, armonía y rítmica. Su intención fue ser un estudio, pero terminó convirtiéndose en una obra de concierto bastante llamativa para el ámbito de la percusión académica. Ney Rosauero se caracteriza por componer música académica con raíces populares bastante legibles, melódicas y más digeribles para los percusionistas; con un nivel técnico exigente, pero sin dejar de tener temas claros y estructuras sencillas.

## CAPÍTULO 2: TÉCNICAS Y MÉTODOS PARA EJECUTAR LA MARIMBA A 4 BAQUETAS

### 2.1) Técnicas de sujeción a 4 mallets

Actualmente existen cuatro formas o técnicas de sujeción a 4 *mallets* o baquetas para marimba y vibráfono. Dos de ellas se sujetan de forma cruzada y las otras de forma paralela. Por ello, en este capítulo se especificará cada una, pero organizándolas en grupos de dos. Todas estas técnicas fueron creadas en diferentes épocas y por distintos músicos, quienes lograron trascender en la ejecución de la marimba y el vibráfono y cuyos métodos son enseñados y usados hasta el día de hoy. A continuación, se mencionará y definirá las cuatro técnicas de sujeción o *grip* de *mallets*:

#### 2.1.1) *Musser Grip*

Su nombre se debe a Clair Omar Musser, su creador, virtuoso de la marimba, educador, arreglista, compositor, director, inventor y empresario. Nació el 14 de octubre de 1901 en Manheim, Pennsylvania, Estados Unidos. Comenzó tocando el xilófono y luego pasó a la marimba. La siguiente cita describe cómo fueron sus inicios y, posteriormente, cómo se desarrolló este *grip*:

A comienzos de los años 1970 la mayoría de docentes universitarios de percusión solo conocían cuestiones básicas de cómo usar la técnica Musser, solo algunos de ellos sabían cómo usarlo en un contexto más interpretativo. En aquel entonces, había pocas personas que perfeccionaron la técnica, pues los maestros de percusión tenían una idea muy vaga acerca de cómo usar la

técnica Musser<sup>3</sup> (Berkowitz, 2011, p. 16).

A continuación, se explicará cómo sujetar las baquetas con la técnica Musser:

Para comenzar, el percusionista debe mantener las palmas de sus manos paralelas al piso. La baqueta interna debe ser sujeta por el dedo pulgar e índice, los dedos del medio e índice deben abrazar la parte inferior de la baqueta para poder tener un mejor soporte. La baqueta externa se coloca entre los dedos medio y anular, el dedo meñique y anular abrazan la parte final de la baqueta para tener mejor apoyo.

Se puede observar el *Musser grip* en la siguiente fotografía:

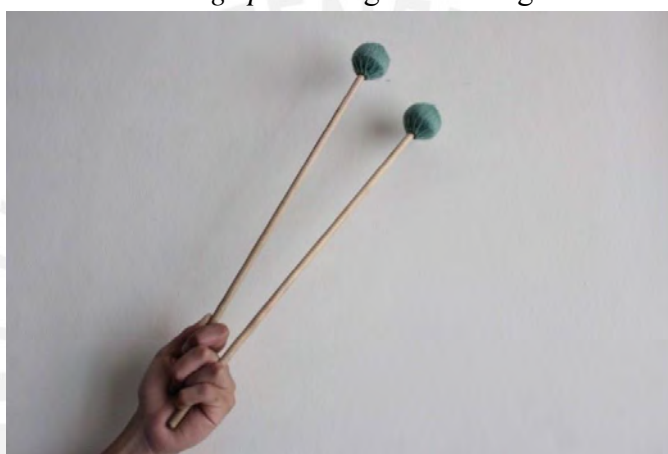


Figura 11: Forma de sujeción del Musser grip, vista interna. Fotografía realizada por el autor de la tesis.



Figura 12: Forma de sujeción del Musser grip, vista externa. Fotografía realizada por el autor de la tesis.

---

<sup>3</sup> Most collegiate percussion professors in the early 1970's knew the basics of the use the Musser grip, but only several of them knew how to utilize the technique in a performance setting, however improperly. At the time, there were only a few people who had mastered the technique. Because many percussion professors only had a vague idea of how to use Musser's technique, there came about a surge variations on the Musser grip (Berkowitz, 2011, p. 16).

Para lograr tocar varias notas al mismo tiempo, las baquetas se sujetan a la misma altura, luego se mueven los mazos hacia arriba y hacia abajo con ayuda de las muñecas. Para hacer cambios de intervalos los dedos que sujetan la baqueta interna la impulsan para alejarla o acercarla a la baqueta externa. Si es un intervalo muy amplio, como una octava o superior, esta se tiene que alejar todavía más del mazo externo.

Para hacer trémolos o *rolls* con la técnica Musser, cada mazo golpea las teclas o barras en diferentes tiempos con ayuda del movimiento de muñeca.

Existieron varias razones por las cuales la técnica Musser no fue enseñada de forma masiva a mediados del año 1900. Esta técnica ha sido descrita como incómoda y complicada de aprender. Al mismo tiempo, no se había publicado ningún libro o método para marimba que explicase la técnica Musser. Si un estudiante quería aprender, tenía que conseguir a un profesor que domine este *grip*, lo cual era bastante complicado de encontrar. Por otro lado, muchas personas no encontraban la necesidad de aprender a tocar marimba de esta forma. En consecuencia, los percusionistas no se tomaban en serio aprender a tocar a 4 baquetas y los compositores tampoco escribían música con esas características. Sin embargo, con el paso de los años esto cambió: tocar instrumentos de percusión en general con la técnica de 4 baquetas se convirtió en una habilidad requerida para la comunidad de percusionistas<sup>4</sup> (Berkowitz, 2011, p. 19).

---

<sup>4</sup> There are several reasons why the Musser grip was not widely taught during the mid- 1900's. The Musser grip has been described as being tense, uncomfortable, clumsy and even painful. The grip is very difficult to master, and the other four-mallet techniques that were being taught at the time did not exhibit these characteristics. Also, no one published any marimba method books that taught Musser's grip. Any student who wanted to learn his grip had to find a teacher who was proficient at using it which was usually quite difficult. Eventually, a lot of people didn't see the need for a four-mallet technique. Using four mallets was considered to be a novelty and had no practical purposes. As a result, many percussionists did not take learning to use four-mallets seriously, and many composers never wrote marimba repertoire that required the use of four-mallets. It was not until much later that playing instruments utilizing four-mallet techniques would be considered a necessary skill in the percussion community (Berkowitz, 2011, p. 19).

### 2.1.2) *Stevens Grip*

Leigh Howard Stevens, al igual que Omar Musser, es un músico multifacético: compositor, arreglista, educador, concertista e inventor. Stevens fue un gran baterista antes de dedicarse a la marimba y tuvo como maestro a Joe Morello. Solía tocar en bandas de rock y jazz en la ciudad de Nueva York, donde tenía la reputación de ser un músico muy disciplinado y talentoso.

Sus primeras experiencias con instrumentos melódicos de percusión fueron cuando estaba en el colegio. El director de la banda de su escuela lo convenció de audicionar a la *All State Orchestra*, para lo cual Stevens tenía que tocar tímpanis, tambor y xilófono. En la audición conoció a Scott Bleaken, otro percusionista que audicionaba. Este tocó su parte de xilófono en una marimba. Cuando Stevens escuchó a Bleaken, supuso que era el tono más oscuro y el registro más grave los que hacían que la pieza suene más atractiva. Desde ese momento, Stevens decidió que estudiaría marimba<sup>5</sup> (Berkowitz, 2011, p. 20).

Estudió marimba y percusión en el conservatorio Eastman en los Estados Unidos. Ahí se dio cuenta de que solo los percusionistas más experimentados tocaban con la técnica de 4 baquetas. Entonces, decidió que si iba a dedicarse solo a la marimba debía entrenar y practicar mucho. Por ese motivo, tomó lecciones particulares con la maestra Vida Chenoweth. Con ella Stevens aprendió la técnica Musser, pero le pareció complicada e incómoda. Esto lo llevó a crear su propia técnica a partir de una modificación de la Musser, a su manera, para que sea más sencilla y dinámica de aprender. Luego, realizó su primera

---

<sup>5</sup> His first experiences with melodic percussion were in his junior year of high school. His band and orchestra directors convinced him to audition for the All-State Orchestra. He was told that he would have to prepare audition materials for snare drum, timpani and xylophone. Because he spent his entire percussion career on drums, he was only capable of reading rhythmic figures. This made learning his audition pieces very difficult. It was at the audition when Stevens met Scott Bleaken, another percussionist auditioning. Instead of auditioning on xylophone like Stevens, Bleaken played his xylophone excerpt on a marimba. Stevens heard Bleaken's audition and surmised that it was the marimba's darker tone and lower range that made the piece sound appealing. It was at that moment when Stevens decided that he wanted to pursue studying the marimba (Berkowitz, 2011, p. 20).



publicación: *Method of Movement for Marimba*.

A continuación, se detallará cómo funciona la técnica Stevens.

El o la percusionista debe mantener las palmas de sus manos en forma perpendicular al piso y con los dedos pulgares hacia arriba. La baqueta interna se sujeta entre el dedo índice y el dedo pulgar. Luego, el dedo medio abraza la parte inferior de la baqueta para tener mejor apoyo. La parte inferior de la baqueta debe estar muy bien colocada en la parte del medio de la palma de la mano. La baqueta externa debe estar sujeta entre el dedo anular y el dedo medio, en las articulaciones del medio. El dedo meñique y anular abrazan la parte inferior de la baqueta para que esta tenga mejor soporte, al igual que la baqueta interna.

Con esta técnica el rango de intervalos puede llegar a la trecena, las baquetas obtienen mayor independencia y el movimiento de muñeca es mucho más natural.

Se mostrará en la siguiente fotografía el *Stevens grip*:



Figura 13: Forma de sujeción del Stevens grip, vista interna. Fotografía realizada por el autor de la tesis.



Figura 14: Forma de sujeción del Stevens grip, vista externa. Fotografía realizada por el autor de la tesis.

### 2.1.3) *Traditional Cross-grip*

Se trata de “la técnica de sujeción más antigua para cuatro baquetas que fue adoptada por los percusionistas. Es conocida también por los nombres de: *Delecluse grip*, el *grip* tradicional, el *grip* de tijera, el V-grip, y el X-grip<sup>6</sup>” (Berkowitz, 2011, p. 31). Sus orígenes están, probablemente, en África y Sudamérica, específicamente en países donde la marimba se ha desarrollado como parte de la música tradicional de diferentes regiones de Centroamérica. Keiko Abe, la famosa compositora y solista de marimba, fue la primera en usarlo, enseñarlo y popularizarlo, aproximadamente en el año 1994.

Esta forma de sujetar las baquetas o mazos es más sencilla, pues al ser una técnica tradicional no tuvo mucha instrucción por parte de la academia. Es más intuitiva y funciona bien para la ejecución de la marimba. El o la percusionista debe mantener las palmas de sus manos en paralelo al piso, la baqueta interna va sobre la baqueta externa de forma cruzada, el dedo meñique, el anular y medio abrazan la parte inferior de las dos baquetas, las cuales están pegadas a las palmas de la mano de forma cruzada.

---

<sup>6</sup> The cross grip is the oldest and most widely practiced four-mallet grip to be adopted by the percussion community. It is also known by many other names including the Delecluse grip, the traditional grip, the scissor grip, the V-grip, the X-grip (Berkowitz, 2011, p. 31).

En las siguientes fotografías se puede apreciar la técnica cruzada tradicional:



*Figura 15: Forma de sujeción del Traditional grip, vista interna. Fotografía realizada por el autor de la tesis.*



*Figura 16: Forma de sujeción del Traditional grip, vista externa. Fotografía realizada por el autor de la tesis.*

#### **2.1.4) Burton Grip**

Creada por el reconocido y virtuoso vibrafonista de jazz y música popular Gary Burton, quien nació el 23 de enero de 1943 en Indiana, Estados Unidos. Creció en un ambiente musical por su familia, quienes lo acercaron a la música desde pequeño. Se inició con el xilófono y la marimba a los seis años. Al comienzo, Burton usó la técnica cruzada tradicional, luego aprendió a improvisar sobre progresiones armónicas. Esto lo llevó a interesarse por el jazz, género en donde demuestra mucha originalidad y virtuosismo.

Burton se basó en el *grip* tradicional, pero realizó cambios considerables a la técnica cruzada para lograr el suyo.

Para usar el *Burton grip*, el o la percusionista debe poner y mantener las palmas de sus manos paralelas al piso. Luego, la baqueta externa debe estar sujeta entre el dedo índice y el del medio, debajo de la articulación del medio. La baqueta interna debe ser sujeta por el dedo índice y el pulgar, como si se tratase de un *grip* para coger las baquetas de tambor. En este caso, al contrario de la técnica tradicional cruzada, la baqueta externa va sobre la interna, todo lo contrario del *grip* cruzado tradicional. Con esta técnica se logra un mejor control e independencia con respecto al *traditional grip*, así como un mayor rango de octava. Teniendo en cuenta que Gary Burton se dedica solamente al vibráfono en un género popular como el jazz, este *grip* funciona también para la marimba académica, la cual tiene buena aceptación dentro del ámbito de la percusión clásica.

En las siguientes fotografías se puede apreciar lo explicado en el párrafo anterior:



Figura 17 Forma de sujeción del Burton grip, vista interna. Fotografía realizada por el autor de la tesis.

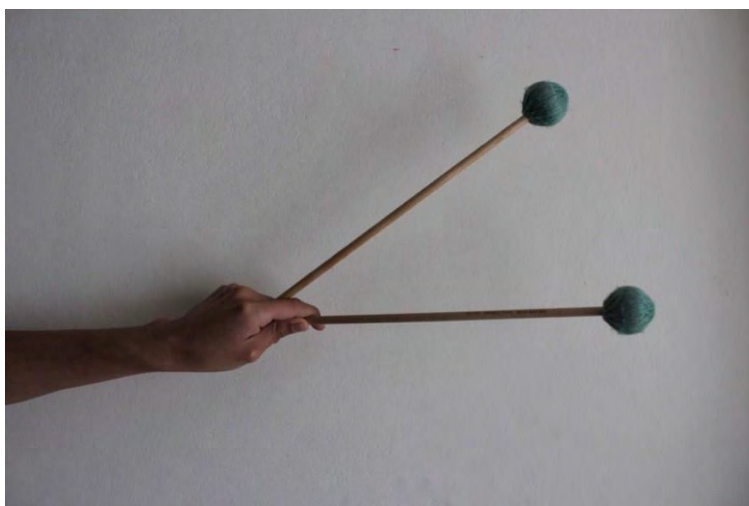


Figura 18: Forma de sujeción del Burton grip, vista externa. Fotografía realizada por el autor de la tesis.

## 2.2 Comparaciones de las técnicas de sujeción

Actualmente, las cuatro técnicas mencionadas son usadas por los percusionistas y solistas de marimba y vibráfono. En la sección anterior, se agruparon los *grips* a 4 baquetas de acuerdo con lo siguiente: de forma cruzada (tradicional y Burton) y de forma paralela (Musser y Stevens). En el caso de la técnica de baquetas cruzadas, el origen fue la técnica tradicional que luego Burton adaptó y cambió. Por otro lado, Musser dio origen a una técnica de baquetas independientes y paralelas; posteriormente Stevens, al igual que Burton, modificó la técnica Musser para lograr su propio *grip*.

### 2.2.1 Comparación entre los *grips* a 4 baquetas

Sobre Stevens y Musser, podemos citar las siguientes líneas:

Hay muchas diferencias entre estas técnicas, pero las características más obvias son las siguientes: la posición de las manos para coger los mazos y la forma en la cual se expanden los intervalos. También, la manera en cómo se hacen los movimientos hacia abajo para golpear o tocar las teclas<sup>7</sup>

---

<sup>7</sup> There are many differences between the Musser grip and the Stevens grip. The characteristics that exhibit the greatest differences are those in hand position, how the mallets are meant to be held, how to expand and contract the space in between the mallets, and how to execute a down stroke.

(Berkowitz, 2011, p. 27).

La técnica de Musser y Stevens logran un sonido bastante articulado porque las baquetas, al ser más independientes una respecto de la otra, consiguen mayor movimiento y soltura, así como un amplio rango de intervalos (hasta la trecena).

### **2.2.2 Sobre Burton y la tradicional**

A simple vista ambas formas de sujetar las baquetas parecen iguales, pero la diferencia está en cómo se utilizan, cómo se sujetan, en la técnica usada para tocar las teclas y cómo se cambian los intervalos. El percusionista Alonso Acosta menciona lo siguiente con respecto a esta técnica:

Las técnicas cruzadas tienen más fuerza porque se vuelven un solo movimiento. La mayoría opta por las técnicas que son cruzadas [Burton, Tradicional]. Estas demandan menor esfuerzo, pero a la vez no tienen tanta articulación como las técnicas que no son cruzadas. Entonces, ahí hay una comparación clave: la tradicional y Burton ofrecen esa fuerza más fácil de adquirir (ver anexo 2).

En esta sección, haremos referencia a la entrevista hecha al percusionista chileno Rodrigo Kanamori. El músico nos detalla qué ejercicios y métodos pueden ser útiles para poder lograr la ejecución del *Preludio Nro. 3* de Rosauero. Kanamori comenzó tocando la marimba a cuatro baquetas con el *Burton grip*. Posteriormente, por un tema de comodidad, cambió al *Stevens grip*. Actualmente, el percusionista chileno utiliza la técnica Stevens para tocar la marimba, sin importar el género o la pieza. Por otro lado, utiliza la técnica Burton para tocar el vibráfono (ver anexo 1). Un punto muy importante es que el percusionista tiene que saber elegir qué *grip* es más cómodo para su ejecución en el instrumento, comenta Rodrigo Kanamori. Con respecto a qué tipo de *grip* recomendaría usar

para tocar la marimba, Kanamori explica que *The Method of Movement for Marimba* de Leigh Stevens es un libro esencial para estudiar a 4 baquetas, porque contienen una serie de ejercicios técnicos que son la preparación para ejecutar el *Preludio Nro. 3* de Rosauero (ver anexo 1). A pesar de que el método es de autoría de Stevens, estos ejercicios se pueden aplicar con la técnica Burton, tradicional o Musser. Estos son los aspectos técnicos que el percusionista debe estudiar y dominar para lograr tocar la pieza de Rosauero:

- Trémolos a 4 voces.
- Intervalos: cierre y apertura de baquetas en ambas manos.
- Control de dinámica y sonoridad de las barras.
- Ejecución de semicorcheas: baquetas internas.
- Giros y permutaciones (combinaciones de baquetas: 1, 2, 3, 4).
- Dobles con intervalos de sexta.

El autor de esta tesis detallará los diferentes ejercicios técnicos y de calentamiento llevados a cabo para lograr tocar el *Preludio Nro. 3* con la técnica Burton:

- Estiramiento de brazos, manos y dedos.
- Soltura de los brazos y muñecas, tocando intervalos de quintas en ambos brazos.
- Intervalos de tercera, cuarta, quinta, sexta y octavas en ambos brazos.
- Escalas mayores y menores, cambiando la digitación de baquetas (corcheas, tresillo y semicorcheas).
- Permutación o alternar combinación de baquetas en semicorcheas (quintas y sextas).
- Semicorcheas tocando 1-2-3-4 (baquetas) en diferentes tonalidades.
- *Rolls* de acordes de 4 notas.

## **CAPÍTULO 3: PROCESO CREATIVO DE LA COMPOSICIÓN DEL PRELUDIO NRO. 3 EN DOMAYOR Y LA RELACIÓN ENTRE EL INTÉRPRETE Y LA OBRA**

### **3.1 La creatividad**

Para comenzar, según Csíkszentmihályi (1998) la creatividad es una actividad mental y una intuición que sucede dentro de las cabezas de algunas personas y se produce en la interacción entre los pensamientos de una persona y un contexto sociocultural (p. 40). El autor explica que la creatividad es un proceso mental, el cual no solo depende del individuo creador, sino también de su entorno social. Hay que agregar que las interacciones están compuestas por tres partes: el campo, el ámbito y la persona individual. El campo puede ser la música o la ingeniería. Para dar algunos ejemplos, el ámbito es el grupo de personas que están calificadas para evaluar las ideas de los creadores y la persona individual viene a ser la que se encarga de generar las ideas (pp. 41-46).

Entonces, la actividad creativa no depende solo de la persona quien crea: esta debe tener en cuenta su entorno, el campo, el ámbito, y de esta manera saber si su idea puede cambiar el campo de una manera muy original o, en su defecto, dar un aporte que nutra dicho espacio del saber.

#### **3.1.1 Pasos del proceso creativo**

¿Existen una serie de pasos que lleven al compositor a su objetivo, o existe un único paso?, Para resolver esta duda recurrí al libro de Csíkszentmihályi. Según este autor el proceso creativo comprende de cinco pasos:

1. Preparación: inmersión consciente o no, en un conjunto de cuestiones o problemáticas que son interesantes y suscitan curiosidad.
2. Incubación: las ideas se agitan por debajo del umbral de consciencia.



3. Intuición: el momento donde sale la idea o el motivo principal que lleva a seguir elaborando la obra, el momento decisivo.
4. Evaluación: decidir si la idea vale o no, emocionalmente más difícil.
5. Elaboración: proceso donde se trabaja en la obra (Csíkszentmihályi, 1998, pp. 103-104).

Gracias a esta fuente, se logró comprender cómo es el proceso creativo común y corriente, cómo el autor dice que es tradicional o son los cinco pasos tradicionales del proceso. Ahora, la tarea es asociar estos pasos con los procesos de composición musical.

### **3.1.2 El proceso creativo en sí**

El proceso creativo es muy diferente en cada compositor. Algunos compositores usan métodos y técnicas, otros pueden ser más intuitivos. La siguiente cita explica cómo la creación está influenciada por diferentes factores:

La creación está embebida tanto del pasado, como del tiempo presente, con sus valores culturales, sociales y del grupo en que se vive. El arte está relacionado con experiencias universales, con las preocupaciones primordiales y fructifica si se da el adecuado balance entre lo consciente y lo inconsciente (Rodríguez, 2002, p. 46).

En el caso de Ney Rosauero, podemos afirmar que su papel como compositor, educador e intérprete influye mucho en su obra y su forma de crear. Como profesor de percusión en diferentes instituciones importantes de música, Rosauero tiene la enorme responsabilidad de que su metodología sea efectiva. Por ese motivo, afirma que compone sus piezas con la finalidad de que sean parte de su proceso de enseñanza en la parte técnica. Por otro lado, su rol como intérprete y compositor ayuda a que la obra no solo se enfoque en ser un método de estudio, sino que tenga una intención músico-expresiva y también pueda

ser dirigida a un público en recitales.

Ney Rosauero explica acerca de su proceso compositivo: “Cuando escribo una música, es una música que ya está dentro de mí y yo simplemente lo pongo afuera” (Rosauero, 2018). La cita anterior, encontrada en un canal de YouTube, nos devela que Rosauero tiene la capacidad de pensar su melodía, retenerla en su mente y posteriormente escribirla. Muchos compositores con años de experiencia creando melodías y grandes obras son capaces de componer música desde su mente. Los compositores tienen a su disposición varias maneras de usar su creatividad: todas son válidas, depende de cuál sea el propósito y la intención del creador respecto a su obra.

El percusionista peruano Alonso Acosta, quien conoce personalmente al maestro Rosauero, comenta lo siguiente con respecto a su proceso creativo, considerando que Acosta ha interpretado y estudiado música de Rosauero:

Con el tema de los preludios de Rosauero, la manera de ver la música de él es de una manera sentimental. Él tiene mucho sentimiento cuando compone, que es importante. Él tiene dentro de toda esta propuesta siempre una línea melódica clara y entendible, que es lo que lo hace tener más llegada a diferencia de otros compositores (ver anexo 2).

Con respecto a la cita del maestro peruano Alonso Acosta, podemos afirmar que el proceso creativo de Ney Rosauero se conforma del lado sentimental y de la parte intelectual. La parte sentimental para expresar musicalidad y lo intelectual para poner orden, equilibrio y dificultad técnica en sus obras.

En conclusión, el proceso creativo no tiene que ser el mismo en todos los compositores, este dependerá de su contexto y su propósito final. Los compositores pueden trabajar obras por encargo y estas pueden ser con fines pedagógicos o artísticos, luego de ello, el compositor decidirá de qué manera componer y que herramientas usar para lograr su

objetivo final.

### **3.2 Relación entre el intérprete y la obra**

En el primer y segundo capítulo de este trabajo se han realizado análisis teóricos y técnicos de la obra desde varios puntos: armónico, melódico, compositivo y técnico. En esta sección, se abordará el análisis de la pieza desde la visión e interpretación del autor de la tesis. Será un trabajo desde las artes escénicas, una investigación desde la misma práctica. Teniendo en cuenta todo lo realizado en los capítulos anteriores, esta parte cierra la investigación abordando las ideas y experiencias que tuvo el autor con la obra desde el momento en la cual se seleccionó hasta el día de la presentación.

El proceso de selección del repertorio no fue sencillo: se tenía que encontrar una obra que se pueda interpretar técnica y musicalmente a un nivel de licenciatura. Se tuvo en cuenta la formación académica, los años de estudio en la marimba y la experiencia escénica con el instrumento.

#### **3.2.1 Interpretación musical**

En el ámbito de las artes escénicas, los músicos, actores y bailarines, tienen un rol muy importante: el de la interpretación. Papel fundamental que influye en sus carreras profesionales, pues en la interpretación el músico, actor o bailarín impregna su sello personal, que hace que su performance sea diferente y única.

La interpretación viene a ser la aclaración de algo, en general puede ser sobre cualquier tema y cada uno puede tener un argumento diferente y único sobre cualquier tópico. La siguiente cita del libro *Interpretación Del texto al sonido* de Gerhard Mantel (2010) nos dice que “interpretar significa aclarar. Todo individuo puede aclarar una cosa únicamente como él mismo la entiende. Por ello, distintas interpretaciones personales de la música pueden ser correctas” (p. 28).

En el caso de los músicos ejecutantes de algún instrumento, todos tienen que pasar por el proceso de aprendizaje teórico y técnico para llegar a interpretar o traducir lo que una partitura muestra. Es necesario que el músico se desarrolle en el aspecto intelectual, sentimental y físico porque al momento de ejecutar se requiere estar preparado en los tres aspectos mencionados. La intelectualidad para poder resolver sin problemas la lectura de la partitura, lo físico para lograr ejecutar el instrumento por un tiempo prolongado sin ninguna dificultad y lo sentimental para poder transmitir lo que la música o el compositor quiere que se exprese en su obra.

### **3.2.2 Aspectos importantes considerados dentro de la interpretación musical**

- La intuición: dentro de esta sección tenemos el concepto de ‘talento’ como una característica importante para definir la intuición. Se suele decir que tener talento, en el caso musical, es como nacer con un don especial. No obstante, este se compone de muchas cualidades en el caso de los músicos: curiosidad, paciencia, tenacidad, voluntad y ambición. El talento suele estar asociado a poco esfuerzo y poco conocimiento para realizar algo complicado que no todos pueden hacer. Se suele apreciar más lo intuitivo que lo conceptual, por ejemplo, cuando alguien ejecuta su instrumento sin pensar mucho intelectualmente. Pese a lo mencionado en las líneas anteriores, un talento sin formación o disciplina puede llevar a un desarrollo indirecto y sin control, lo cual puede ser perjudicial a largo plazo para el ejecutante o músico. “Intuición significa ‘comprensión’ y, en el sentido común, se considera una suerte de conocimiento, cuyas raíces están ausentes o cuando menos no son conscientes” (Mantel, 2010, p. 19).

La intuición es una experiencia comprimida, que se manifiesta como una cierta regularidad dentro de un procedimiento exitoso y adecuado en cada caso. En la

mayor parte de las ocasiones, no somos conscientes de estas ‘reglas adquiridas’. Por ello, la intuición se experimenta a menudo como un don ‘inmerecido’ y gratificante: ¡uno actúa correctamente sin ser consciente de ello! Esta suele provocar casi siempre una sensación gratificante, pero no es inmerecida (Mantel, 2010, p. 26).

- La partitura: desde el momento en el cual un compositor concibe su obra en papel, este desea que su música sea interpretada y escuchada la mayor cantidad de veces posible. Cuando ello sucede, lo más probable es que cada interpretación tenga contenido diferente al que el mismo compositor haya descrito, pues todas las interpretaciones son diferentes. Lo que vivió el compositor o lo que sintió exactamente al momento de componer no lo experimentó de igual forma el intérprete. De ese modo, existirán muchas posibilidades y variantes al momento de interpretar una obra musical. Por otro lado, en el ámbito de la música académica, el conocimiento y la habilidad de leer, traducir o interpretar lo que el compositor escribió es muy importante porque saber leer correctamente influye mucho en la performatividad del músico. Estudiar la obra realizando varias repeticiones ayuda a fortalecer la técnica, la memoria y la seguridad al momento de ejecutar el instrumento. Descifrar las indicaciones de tempo, dinámica, ligaduras y adornos con la mayor precisión posible ayuda mucho a que la interpretación sea mejor y clara para el oyente. El libro de Gerhard Mantel nos ilustra muy bien sobre la importancia de la partitura para el desarrollo intelectual y emocional del intérprete. En el sentido emocional, menciona que hay que hacernos la siguiente pregunta: ¿por qué pone eso ahí? Al sopesar esta duda, nuestra imaginación experimenta muchas posibles respuestas para ejecutar la obra. Por último, hay que lograr un equilibrio emocional e intelectual para leer y posteriormente interpretar: pasajes difíciles de la pieza pueden sonar muy técnicos o intelectuales, lo cual no será muy musical.

- El ritmo: en el *Preludio Nro. 3* observamos que la rítmica tiene un papel fundamental al inicio de la obra, en el desarrollo y en el desenlace. Al comienzo tiene progresiones armónicas ejecutadas en trémolos; en el desarrollo, semicorcheas a un tempo rápido; y nuevamente el coral en trémolos. Naturalmente los seres humanos contamos con un pulso, el cual nos permite realizar diferentes actividades como caminar, correr, bailar, etc. Por otro lado, musicalmente solemos poner en práctica el uso del metrónomo para estudiar y ensayar. La práctica con este aparato nos permite mejorar y llevar el pulso de una manera uniforme para que no se cometan errores tales como adelantarse o retrasarse por descuido. Por otro lado, en los seres vivos el corazón bombea la cantidad de sangre requerida para la actividad realizada, lo cual permite que la vida siga su curso. Lo mismo podría aplicarse en el caso de la música: el pulso musical debe responder a los cambios que están indicados en la partitura y resolverse sin dificultades. Todos los músicos debemos ser capaces de dominar esto. En el caso del *Preludio Nro. 3*, se tienen diferentes indicaciones de tempo, los cuales son necesarios para lograr que la obra suene de la mejor manera posible. A continuación, presentamos un par de citas para tener más clara la idea del ritmo como ayuda del intérprete:

La ‘comprensión’ musical de una interpretación es también siempre una comprensión del ritmo. Si el ritmo se interrumpe para el oyente, su atención se consume únicamente en el intento de hallar de nuevo la ‘conexión rítmica’. Y con ello, se le escapa quizá una parte importante de la estructura musical (Mantel, 2010, p. 53).

El ritmo determina el orden temporal de todos los acontecimientos musicales. Este orden se construye siempre de manera jerárquica. En consecuencia, no puede haber ningún tipo de igualdad matemática y metronómica. El lenguaje, el cuerpo, el pulso,

el espacio, la intensidad de los acontecimientos (acordes, armonías, densidad sonora, etc.) determinan de forma compleja, coordinada y cohesionada esta jerarquía. Solo un ritmo flexible puede asumir e integrar verdaderamente estos factores necesarios (Mantel, 2010, p. 59).

- La dinámica: esta simboliza —e interpreta— procesos energéticos musicales. Siempre está en movimiento. Tiene que estar tan determinada como el ritmo. Su forma curva exacta no puede anotarse por escrito. El oyente siente también la dinámica cuando, desde el punto de vista acústico, solo puede manifestarse de manera limitada (como ocurre con el órgano). Una dinámica fortuita y no intencionada se percibe como tal y es símbolo de arbitrariedad. La exigencia de tocar siempre exactamente tan fuerte o suave como se desee parece trivial, pero es extraordinariamente difícil de satisfacer (Mantel, 2010, p. 69).

Las dinámicas son indicaciones que se colocan en las partituras para determinar ciertas cualidades acústicas que se pueden lograr en la ejecución de un instrumento. Esto quiere decir que, por ejemplo, en el caso de ejecutar un tambor, este puede tener un pasaje que se deba tocar de forma muy suave, y luego otro en el que se ejecute bastante fuerte (volumen). Las dinámicas nos indican los cambios en la acústica del volumen para lograr contraste en la música, que esta suene mucho más interesante y, sobre todo, musical. Al igual que en el ritmo, un músico tiene que estudiar y buscar dominarlas. En el ámbito académico-musical, las obras tienen muchas indicaciones de dinámicas, lo cual hace que la mayoría de las piezas sean complejas de ejecutar. En el caso del *Preludio Nro. 3*, en la primera sección existen muchas indicaciones de cambio de dinámicas de manera constante. Por ejemplo: comienza con mezzopiano, luego unos compases, después hay una indicación de crescendo e inmediatamente de

decreciendo en un mismo compás. Con estas indicaciones el intérprete puede realizar una ejecución musical bien lograda para que el oyente experimente los cambios en la acústica.

- La articulación: la articulación ayuda a ejecutar la música de una forma rítmicamente más clara, ordenada y expresiva. En el caso de la percusión se tiene que tener en cuenta cómo deben sonar correctamente los trémolos, *staccato*, silencios, notas ligadas y no ligadas. Una interpretación con una articulación clara de las notas y ritmos ayudará a que el oyente pueda entender con mucha facilidad la intención rítmica y del fraseo de la música. Los acentos, las ligaduras, los calderones, los *marcados* y los silencios juegan un papel importante en la articulación. Poder diferenciar las notas no acentuadas de las que sí lo están, lograr ejecutar pasajes ligados, respetar los silencios y los calderones; todo esto suma a que la interpretación musical sea limpia, legible y el mensaje se logre entender.

A continuación, colocamos una cita para poder comprender mejor la definición de la articulación: “la articulación determina la nitidez lingüística de una declaración interpretativa: consonantes en posición inicial y final, acentos, silencios, relaciones entre los tonos, separaciones de los tonos, todo aporta significado retórico e inteligibilidad a una interpretación” (Mantel, 2010, p. 86).

- El tempo: “el tempo es una herramienta flexible que permite vincular entre sí las partes de la música, aun cuando el margen de libertad sea menor que, por ejemplo, en el ámbito de la dinámica” (Mantel, 2010, p. 93). Según esta cita, el tempo vendría a ser una herramienta que permite enlazar las distintas partes de la música, pero con menor libertad de uso con respecto a las dinámicas. Dentro del ámbito académico-



musical es común que se evalúe, con mucha exigencia, el dominio del tempo al punto de lograr un control metronómico de este. Cumple un rol importante para definir la velocidad de la pieza, la cual tendrá un efecto resaltante en la ejecución musical. El intérprete tiene que dominar el tempo por lo siguiente: la música puede comenzar a una velocidad lenta, y luego de varios compases puede existir un cambio radical (de lento a allegro, por ejemplo). Entonces, el intérprete tiene que saber cómo realizar el cambio y estar seguro de que el nuevo tempo es el correcto. En el caso del *Preludio Nro. 3*, en la primera sección (coral) encontramos que el tempo es de 56 bpm y con indicación de *rubato*, lo cual da más libertad de movimiento. Unos cuatro compases después del comienzo hay una indicación de *rallentando* durante un compás, luego de lo cual indica volver a tempo. Las afirmaciones anteriores nos ponen en el contexto de que el músico tiene que desarrollar la capacidad de dominar el tempo para lograr realizar las indicaciones del compositor, todo esto con miras a interpretar de la mejor manera posible la pieza.

### **3.2.3 El reto y la preparación**

El concierto de titulación que se llevó a cabo el año pasado estuvo dividido en 2 secciones: la primera fue con repertorio de música popular y el segundo de música académica. El *Preludio Nro. 3* estuvo dentro la sección de obras académicas. La selección de esta pieza como parte del repertorio fue difícil porque se tenía que encontrar obras que demuestren una exigencia técnica e interpretativa a un nivel de licenciatura. Se tuvo que considerar el nivel que había alcanzado como estudiante e intérprete de la marimba. Se decidió por el *Preludio Nro.3* por la exigencia técnica con las cuatro baquetas, la duración de la obra y, quizá lo más importante, el nivel de exigencia con respecto a la interpretación de una obra del compositor Ney Rosauero.

Como estudiante, tuve muchas experiencias ejecutando mi instrumento de

especialidad en diferentes exámenes y frente a un jurado evaluador. Por otro lado, como músico he participado en diferentes proyectos, los cuales me han brindado experiencia en el escenario como intérprete. Los años, la práctica, el estudio y las experiencias laborales han influenciado mucho la forma en la cual interpreto la música. Me tomó muchas horas de estudio y ensayos para lograr la mejor versión que pude realizar en mi concierto de titulación. La preparación física y mental fueron claves para que logre mi objetivo. Físicamente, para que mis brazos, manos y postura en general resista el desarrollo de la obra: mentalmente, para lograr traducir lo que el compositor puso en su pieza, y plasmarla acústicamente en la interpretación. El reto mayor fue realizar el concierto de titulación frente a un jurado muy exigente y también para el público asistente. Considero que el mayor reto está en que pueda interpretar para dos públicos diferentes: el jurado evaluador y los espectadores asistentes, y que ambos puedan llevarse los mensajes más importantes de las obras.

Considero que aún estoy en el nivel de seguir desarrollando mi formación como intérprete. El solista debe tener un *background* bastante sólido, con muchas referencias y modelos que influyeran su estilo de ejecución. Muy aparte de ello, el músico debe tener una formación teórica bien desarrollada, además de haber aprendido, interiorizado y practicado los aspectos mencionados en la sección anterior.

### **3.2.4 Relación entre el intérprete y la obra**

Como percusionista con formación académica, el autor ha tenido la oportunidad de hacer distintos estilos de música. Ha estudiado el tambor a través de diferentes autores, la batería y luego la percusión orquestal y de teclados. Gracias a la oportunidad de poder aprender los instrumentos como la marimba, el vibráfono y el xilófono, el autor ha ampliado sus conocimientos con respecto a la música en general. El aprendizaje rítmico y de coordinación fueron adquiridos con el tambor, la batería y algunos otros accesorios de

percusión. Posteriormente, el aprendizaje armónico y melódico se reforzó por el estudio y la práctica de los instrumentos de teclados. Es muy relevante que los percusionistas sumen en su aprendizaje los aspectos armónico y melódico, por una sencilla razón: dentro del ámbito actual, los músicos deben exigirse y poder resolver cualquier eventualidad que se presente con respecto al campo laboral artístico.

El autor conoció el trabajo de Ney Rosauero cuando empezó a estudiar la marimba, aprendiendo a leer y ejecutar con sus métodos. Los libros de estudio para marimba de Rosauero son muy dinámicos, melódicos y efectivos para lograr ejecutar el instrumento a dos y cuatro baquetas. Como se ha mencionado en los capítulos anteriores, Rosauero compone con una finalidad técnica, de forma muy amena y sencilla. Muchos de sus estudios para marimba contienen melodías y progresiones armónicas muy comunes y asequibles al oído para que la práctica o estudio no se conviertan en algo muy tedioso. El autor solo ha revisado, estudiado y escuchado trabajos para marimba y vibráfono de Ney Rosauero. Sus métodos de tambor, timpanis y ensambles no fueron estudiados ni practicados. Por ese motivo, se estuvo más envuelto en las obras para marimba del compositor brasileiro.

Al escuchar y revisar la partitura del *Concierto Nro. 1 para marimba y orquesta*, el autor quedó fascinado y muy sorprendido con la obra. Una excelente pieza musical en la cual se puede apreciar lo que la marimba, como instrumento de percusión, puede ofrecer. Cuatro movimientos con mucha musicalidad, originalidad, melodías, armonías y ritmos muy interesantes, los cuales hacen que sea un trabajo de un nivel muy superior para ejecutar. Se consideró realizar el *Concierto Nro. 1* para la titulación; sin embargo, el tiempo que se tenía para presentar el concierto era muy corto y la obra era demasiado demandante. Por ese motivo, el autor siguió revisando y buscando obras de Rosauero para ejecutar en el recital y que no fuesen de una duración muy extensa. Fue así como se llegó a los tres *Preludios* para marimba, de los cuales se escogió solo 1 pues ya se contaba con más obras en nuestro

repertorio. De los tres, el *Preludio Nro. 3 en do mayor* era fascinante por su semejanza al *Concierto Nro. 1*. Nos sentimos cómodos y seguros para lograr ejecutar la obra.



## CONCLUSIONES

En general, esta obra contiene los tres elementos fundamentales de la música: melodía, armonía y ritmo. Sin embargo, la composición tiene más detalles en el aspecto armónico y rítmico. Por otro lado, las melodías van de acuerdo con el contexto de las diferentes secciones. Estas van en intervalos cortos y se intercalan con algunas voces, como el soprano y el bajo. Por ese motivo, la melodía pasaría a un plano más contrapuntístico: se dibujan diferentes líneas melódicas entre las voces en forma de pregunta y respuesta. Dentro de la obra, no existe una sola línea melódica protagonista acompañada de acordes: hay diferentes melodías que, junto con la armonía y el ritmo, toman una dirección congruente.

Las diferentes técnicas a 4 baquetas o *mallets*, explicadas en el capítulo dos de esta tesis, nos ayudan a entender las diferentes maneras en las que puede ser ejecutada la marimba. El estudiante de percusión que llegue a los instrumentos de teclados (marimba), debería aprender las 4 técnicas para que luego pueda escoger libremente el *grip* adecuado según su comodidad. Las técnicas Stevens y Musser podrían ser las más idóneas para este preludio, ya que es posible articular mejor las baquetas y abrir intervalos distantes al mismo tiempo. Sin embargo, Burton no deja de ser una buena opción. La desventaja está en que se le debe dar más trabajo en el aspecto técnico para así lograr una articulación correcta, y luego poder ejecutar la sección B de la obra.

El proceso creativo del compositor Ney Rosauero para este preludio se basa en crear un método de estudio para luego poder interpretar obras de nivel más avanzado, como por ejemplo el *Concierto Nro. 1 para Marimba y Orquesta*. El compositor suele trabajar las ideas musicales en su mente para luego ejecutarlas o escribirlas. Rosauero ha creado este Preludio como algo funcional, que lleva al músico estudiante al siguiente nivel de interpretación y técnica en la marimba.

Los estudiantes de percusión deberían incluir esta obra en su repertorio de formación.

Es importante que los percusionistas puedan comprender el aspecto armónico, contrapuntístico y melódico de la música. Por otro lado, la exigencia técnica es también un punto a favor para que los percusionistas estudien e interpreten esta obra. Este trabajo puede tomarse como referencia o modelo para alumnos de composición y percusión al momento de estudiar el análisis musical de este tipo de obras.



## BIBLIOGRAFÍA

- Barbacci, R. (1969). *El Tiempo Musical*. Lima: Casa Mozart.
- Berkowitz, A. E. (2011). *A Comparative Analysis of the Mechanics of Musser Grip, Stevens Grip, Cross Grip and Burton Grip*. (Tesis de Bachiller, The Dorothy F. Schmidt College of Arts and Letters, Florida Atlantic University. Boca Raton, Estados Unidos). Recuperado de <https://www.pas.org/docs/default-source/thesisdissertations/a-comparative-analysis-of-the-mechanics-of-musser-grip-stevens-grip-cross-grip-and-burton-grip-by-adam-eric-berkowitz.pdf>
- Broughton, M. & Stevens, C. (2012). Analyzing Expressive Qualities in Movement and Stillness: Effort-Shape Analyses of Solo Marimbist's Bodily Expression. *Music Perception: An Interdisciplinary Journal*, 29(4), pp. 339-357. Consulta: 9 de abril de 2019. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/10.1525/mp.2012.29.4.339>
- Clemens, K. (2003). *Tratado de la forma musical*. Barcelona: Idea Books S. A.
- Coffey, P. G. (2009). *An Examination of Selected Works for Percussion: Preludio Nro.1 Mi Menor (E minor) Opus. 11 by Ney Rosauero, Preludio Nro.2 La Mayor (A Major) by Ney Rosauero, Rotation IV by Eric Sammut, Water Falls for a Desert by Greg Coffey, Strands of Time by Brian Blume, Surface Tension by Dave Holliden, Bitsmoke by Casey Farina* (Tesis de Maestría, Departamento de Música, Universidad de Nebraska. Kansas, Estados Unidos). Recuperado de <https://core.ac.uk/download/pdf/5177373.pdf>
- Csikszentmihalyi, M. (1998). *La creatividad: el fluir y la psicología del descubrimiento y la invención*. Barcelona: Paidós.
- Gabis, C. (2006). *Armonía funcional*. Buenos Aires: Melos.
- Garfias, R. (1983). The Marimba of Mexico and Central America. *Latin American Music Review/ Revistade Música Latinoamericana*, 4(2), pp. 339-357. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/780267>
- Hewitt, M. (2000). Marching Band Show Customization and Director Involvement: Their Relationship to Performances Scores. *Bulletin of the Council for Research in Music*

- (146), pp. 18-30. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/40319031>
- Larue, J. (1998). *Análisis del estilo musical: pautas sobre la contribución a la música del sonido, la armonía, la melodía, el ritmo y el crecimiento forma*. Cooper city: Spanpress.
- Latham, A. (Ed.). (2011). *The Oxford Companion of Music*. England: Oxford University Press.
- Mantel, G. (2010). *Interpretación del texto al sonido*. Madrid: Alianza Editorial.
- Peters, M. (1995). *Fundamental Method for Mallets*. Nueva York: Alfred Publishing Co.
- Piston, W. (1991). *Armonía*. Barcelona: Editorial Labor S.A.
- Rodríguez, J. (2002). *La mente de los creadores: un estudio de los procesos creativos desde la neurociencia y la psicología*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Rosauro, N. (1992). *Rhapsody for Solo Percussion and Orchestra*. (Tesis de Doctorado en Artes Musicales, Facultad de Artes, Universidad de Miami. Miami, Estados Unidos). Recuperado de <http://neyrosauro.com/wp-content/uploads/2016/04/Rapsodia-DMA-.pdf>
- Rosauro, N. (2016). *Crossing Grip Extensions*. Yamaha Percussion. Recuperado de <http://neyrosauro.com/wp-content/uploads/2016/02/Yamaha.pdf>
- Russ, M. (2012). Bartók, Beethoven and the Sonata for Two Pianos and Percussion. *Journal of The Royal Musical Association*, 137(2), pp. 307-349. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/23321888>
- Sawyer, K. (2000). Improvisation and the Creative Process: Dewey, Collingwood, and the Aesthetics of Spontaneity. *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 58(2), pp. 149-161. Recuperado de <https://www.jstor.org/stable/432094>
- Schoenberg, A. (1990). *Funciones estructurales de la armonía*. Barcelona: Editorial Labor S. A.
- Sepúlveda, R. (2016). *Una composición y análisis musical sobre lo armónico y su carácter* (Tesina para optar el Título en Composición Musical, Facultad de Artes, Universidad



de Chile. Santiago de Chile, Chile). Recuperado de <http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/144088>

Stein, L. (1979). *Structure & Style. The Study and Analysis of Musical Forms*. Miami: Warner Bros. Publications.

Wan-Chun, L. (2005). *Ney Rosauero's Two Concerti for Marimba and Orchestra: Analysis, Pedagogy, and Artistic considerations*. (Tesis doctoral, Facultad de Artes, Universidad de Miami. Miami, Estados Unidos). Recuperado de <http://neyrosauero.com/wp-content/uploads/2016/02/WanChunLiao.pdf>

Willems, E. (1954). *El Ritmo Musical*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.



## ANEXOS

### Anexo 1: Entrevista al percusionista y marimbista chileno Rodrigo Kanamori

Entrevistador: ¿Cómo fue su acercamiento con la música y cuál fue su formación musical?

Rodrigo: Yo partí a los 8 años de edad estudiando música en la Facultad de la Universidad de Chile. Había una rama que se llamaba Conservatorio Básico Exploratorio para niños. Ahí comencé explorando diferentes instrumentos, pero me gustó mucho más la percusión y la batería. A medida que fui creciendo fui conociendo más instrumentos de percusión. Los que más me llamaron la atención fueron los instrumentos de teclado como la marimba, el vibráfono y el xilófono. Después me especialicé más en el instrumento. Mi formación académica fue en el ensamble de percusión Ritmus, en donde tocábamos música transcrita para ensambles de percusión. Tocábamos a Bach, Vivaldi, música universal llevado a instrumentos de barras. Luego, me puse a estudiar y a tocar música más contemporánea para la marimba.

Entrevistador: ¿Cuál fue el primer *grip* a 4 baquetas que aprendió?

Rodrigo: Me enseñaron el tradicional en un principio y estuve un mes con la tradicional, luego me cambié al Burton. Después de varios años me cambié al Stevens, con esta técnica me quedé hasta el día de hoy, excepto cuando toco el vibráfono, este lo toco con Burton.

Entrevistador: ¿Cuál cree que es el *grip* más versátil para tocar la marimba?

Rodrigo: Para mi gusto, Stevens es más versátil, en el sentido de que puedo dominar toda la gama técnica que se requiera en cierta obra. Para mí es mucho más cómodo. No quiero decir que Stevens sea la mejor técnica porque hay gente que también toca con tradicional y Burton. Músicos como Eric Sammut tocan con Burton y Stevens al mismo tiempo. Si uno logra sacar un buen sonido de la marimba, que es para mí lo más importante, indistintamente con la técnica que uses, está muy bien.

Entrevistador: ¿Qué ejercicios, libros y métodos recomienda para estudiar y lograr tocar bien el *Preludio Nro. 3* de Rosauero?

Rodrigo: Lo que yo recomiendo es un libro llamado *Method of Movements*, de Leigh Stevens. Ahí salen alrededor de 390 ejercicios que son pensados en la técnica de obra contemporánea. El libro está basado en todos los movimientos técnicos de Stevens. Por ejemplo, movimiento *single* independiente con todas las baquetas en escalas. Arpeggios con diferentes *stickings*, baquetas 1, 2, 3 y 4. Luego, pasa por dobles laterales externos e internos y la combinación de estos. También los *singles* alternados que es, por ejemplo, 1, 2, 3 4- 2, 3, 4, 1. Acordes a 4 voces pasando por todos los tonos, *one-handed roll*, están todos los movimientos técnicos para tocar la obra. Para el *Preludio* yo recomiendo los ejercicios de doble lateral externo e interno, dobles, golpes

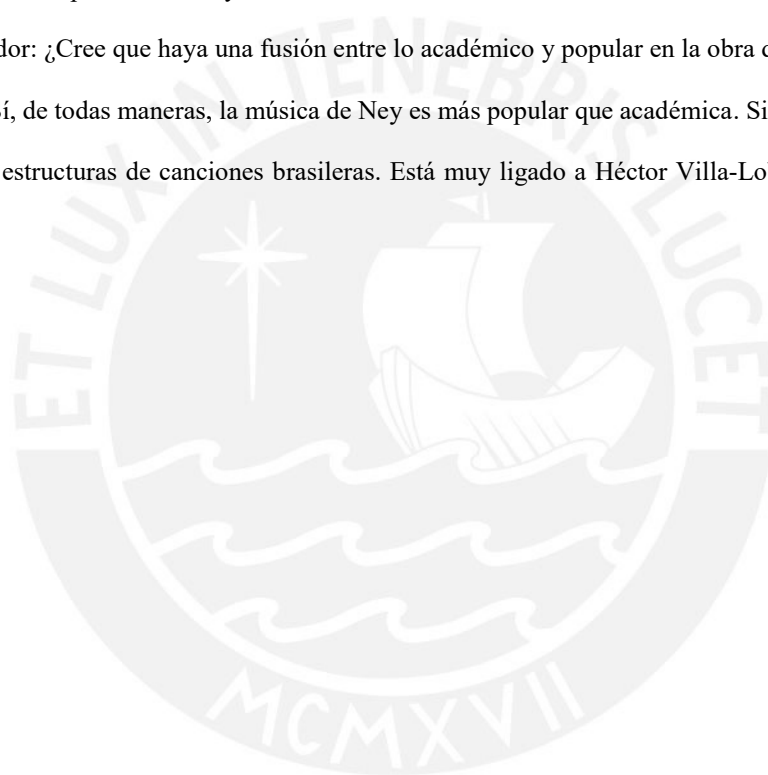
simples y el single alternado. Estos ejercicios no son exclusivamente para la técnica Stevens, se puede aplicar también con Burton, para dar un ejemplo.

Entrevistador: ¿Cuál es su opinión sobre la música de Ney Rosauero, qué importancia cree que tiene en la formación de un percusionista o marimbista?

Rodrigo: Bueno, las obras de Rosauero son muy tonales, entonces al ser tonales es mucho más fácil digerir para el estudiante que está en formación. Creo que él compone su música para desarrollar su propia técnica. Ney Rosauero fue primero contrabajista, y luego percusionista, se inició a los 20 años. Entonces, cuando empezó a estudiar percusión empezó a componer su propia obra para el desarrollo de su técnica, todo en base a su técnica. Recomiendo estudiar el repertorio de Ney

Entrevistador: ¿Cree que haya una fusión entre lo académico y popular en la obra de Ney Rosauero?

Rodrigo: Sí, de todas maneras, la música de Ney es más popular que académica. Siempre está basado en ritmos brasileiros o estructuras de canciones brasileiras. Está muy ligado a Héctor Villa-Lobos con respecto a la forma.



## **Anexo 2: Entrevista al percusionista y compositor peruano Alonso Acosta**

Entrevistador: ¿Podría comparar las técnicas Musser y Stevens, y luego Tradicional y Burton?

Alonso Acosta: Todas las técnicas tienen la finalidad de ofrecer articulación, pero cada una lo hace de una manera distinta, lo cual envuelve diferentes movimientos de muñeca y brazo. Asimismo, también envuelve diferentes movimientos corporales. Las técnicas cruzadas tienen más fuerza porque están envueltas en un solo movimiento. Por otra parte, las técnicas que no son cruzadas, llámese Stevens y Musser, permiten una mayor articulación porque las baquetas son independientes. Sin embargo, demandan un trabajo más exhaustivo. Por esa razón, la mayoría opta por las técnicas que son cruzadas (Burton, Tradicional), demandan menor esfuerzo, pero a la vez no tienen tanta articulación como las técnicas que no son cruzadas. Entonces, ahí hay una comparación clave, la tradicional y Burton ofrecen esa fuerza más fácil de adquirir, pero Musser y Stevens ofrecen una mayor extensión y mejor articulación.

En mi caso, yo empecé estudiando Stevens, lo cual me permitió abarcar esas distancias grandes que demanda el instrumento. Luego cambié al Burton por la influencia del jazz. Llegué a la conclusión de que la técnica Burton, después de 8 años de haber intentado esa definición, puede funcionar para ambos fines: clásico y jazz. Es cuestión de poder enseñarle a nuestro cuerpo y oído, acostumbrarse a ciertos movimientos dependiendo del estilo que tengas. Básicamente, el eje se torna alrededor de cómo agarro la baqueta, cómo interpreto y cómo saco el sonido clásico y jazz. Dependiendo de lo que se está tocando, en ambos casos, ya sea la técnica que comprenda, la relajación es muy importante. Entonces, uno encuentra que tiene más potencial con una u otra técnica, pero en todos los casos la relajación es lo más importante.

Entrevistador: Según su opinión, ¿cuál es el estilo musical del *Preludio Nro. 3* de Ney Rosauero?

Alonso Acosta: Bueno, la música de Rosauero es muy técnica, pero envuelve mucho el folclor de su país. Con detalles técnicos armónicamente y es asequible al oído. El estilo me parece uno contemporáneo, moderno/contemporáneo, quizá un corte más popular, música popular brasilera. Como folclor, pero de una manera técnica académicamente.

Entrevistador: ¿Qué me podría comentar acerca de la composición melódica y el contrapunto que hay en la obra, a modo de análisis personal y desde su punto de vista?

Alonso Acosta: La composición del preludio está basado en aspectos técnicos, envuelve permutaciones dobles, redobles, entonces tiene una finalidad muy técnica, por lo cual la melodía no está importante como la técnica. Entonces, la melodía proviene de un trabajo técnico, en el cual hay una progresión la cual va desarrollando. Pero, no es que haya compuesto una melodía como tal. Inclusive en el coral hay una melodía, pero

mas que nada el aspecto armónico es lo que hace distinto. El contrapunto se siente, hay un contrapunto de voces, entre la mano izquierda y derecha sobre todo en la sección del medio. Es interesante porque lo vuelvo a repetir, él lo ha creado con la finalidad técnica, es lo que puedo apreciar porque lo he estudiado y lo he enseñado. Él considera que los 3 preludios son una manera de preparar para ejecutar el *Concierto Nro. 1 de Marimba* que él ha compuesto. A modo de análisis personal, podría decir que tanto la melodía como el contrapunto están muy ligados al aspecto técnico. Esa es la principal finalidad de los preludios con cierto toque melódico, pero no es el objetivo principal. Básicamente, desarrollar la técnica en base a una serie de progresiones y la melodía es el resultado de esa combinación.

Entrevistador: ¿Cuál es su opinión sobre la música de Ney Rosauro y qué importancia cree que tiene en la formación de un percusionista o marimbista?

Alonso Acosta: Sobre la música de Ney Rosauro, considero que es uno de los íconos en la composición para la percusión y en general para la música. Porque, ha compuesto mucha música formativa, es muy importante su composición en el nivel inicial e intermedio. Él ha hecho una fusión muy interesante: lo que es la música propia de su país, del aspecto técnico y también de ese toque blusero que tiene. Él también toca guitarra, hace jazz y rock, le da una armonía funcional mezclada con los ritmos de su país y el aspecto técnico académico, es la combinación perfecta para que el alumno se sienta a gusto con la obra. Es muy relevante la música de Rosauro para un marimbista. Pasar por su música es parte de un aprendizaje de estas 3 influencias que él tiene: el blues, el jazz, armonía moderna, el ritmo de Brasil y aspecto técnico.

Entrevistador: ¿Crees que podrías tener alguna idea sobre el proceso creativo que tiene o tuvo Rosauro para crear el Preludio? (partiendo del punto de vista de que has tocado sus obras y lo conoces personalmente)

Alonso Acosta: Con el tema de los preludios de Rosauro, mi manera de ver la música es de una forma sentimental. Él tiene mucho sentimiento cuando compone, lo cual es importante. Él tiene dentro de toda esta propuesta siempre una línea melódica clara y legible que es lo que lo hace tener más llegada, a diferencia de otros compositores. Cuando he tocado las obras de él, he sentido la melodía implícita siempre, pero muchas veces proveniente del tema técnico. Compone con finalidad técnica, el proceso creativo, que tuvo el maestro Ney con el *Preludio* es algo más personal. Hay que observar qué preludio fue el primero. En general me parece que cuando compone (en su caso tiendo a intuir porque lo conozco) que él ha cantado la melodía del coral. Esa melodía llama a esa armonía y por ende pone fragmentos contrastantes, mayor, menor y sobre todo en pensar en cómo aporta él a la técnica en la composición del preludio.

Entrevistador: ¿Considera que el preludio es más armónico que melódico?

Alonso Acosta: Sí, yo considero que es más armónico que melódico, y la melodía es un resultado de ese trabajo armónico. Obviamente uno anda pensando siempre que suene con una línea melódica conductora, ¿no? Sin embargo, creo que el origen de la creación está en la parte técnica armónica más que la melódica.

Entrevistador: ¿Considera que el coral del *Preludio Nro. 3* tenga elementos de la música popular como el jazz por la calidad de sus acordes?

Alonso Acosta: Sí, él tiene conocimiento armónico funcional, lo ha aplicado en el coral de la introducción. Considero que es una fusión. En general su música es fusionada, no es absolutista de un solo género, tiene elementos muy versátiles.

