

3  
2ej.

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

ESCUELA NACIONAL DE MÚSICA



*NOTAS AL PROGRAMA DE CINCO OBRAS  
PARA PERCUSIÓN SOLA:*

- I RECURSO*
- II TO THE EARTH*
- III NATURE ALLEY*
- IV FOUR PIECES FOR TIMPANI*
- V BEM-VINDO*

OPCIÓN DE TESIS QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE  
LICENCIADO INSTRUMENTISTA-PERCUSIONES  
PRESENTA

DAVID LÓPEZ TRUJILLO

ASESOR DE OPCIÓN DE TESIS:  
LIC. ALFREDO BRINGAS SÁNCHEZ

MÉXICO D.F., NOVIEMBRE DE 1999

TESIS CON  
FALLA DE ORIGEN

278965



Universidad Nacional  
Autónoma de México



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*A mis padres, Concepción y Marcelo*

*A mis hermanas, Leticia y Ana Lilia*

*A mis tíos, María Luisa y Francisco*

*A mis amigos:*

*José Juan Varela*

*Tomás S. Téllez*

*Álvaro López*

*Javier Nandayapa*

*Ricardo Montes*

*Dean Gronemeier*

## **RECURSO (TAMBORILERO)**

**Luis Trejo León**

La obra "Recurso", cuyo título original es "Tamborilero", fue escrita por Luis Trejo como un solo de tambor que incluye el uso de elementos tales como la voz del ejecutante y ritmos tocados con los pies.

Luis Trejo León nació en la Cd. de México en 1968 y su primer contacto con la música fue en la niñez, dentro del medio popular y religioso. Realizó sus estudios de licenciatura en composición en la Escuela Nacional de Música de la U. N. A. M., donde sus maestros fueron Salvador Rodríguez, Ulises Ramírez, Arturo Márquez, María Granillo y Horacio Uribe. También ha asistido a cursos impartidos por Luis Jure, Odaline de la Martínez, Cecilia Velázquez y Julio Estrada entre otros.

Se ha dedicado tanto a la composición, como a la difusión de arreglos de música popular mexicana, obteniendo diversos reconocimientos. En 1997 obtuvo la beca que el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes otorga a jóvenes creadores. En 1998, el gobierno del Distrito Federal en Xochimilco, y la Subdelegación de Desarrollo Social, le otorgaron un reconocimiento por su contribución al desarrollo del arte en esa demarcación. En 1999 obtuvo un nuevo apoyo del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, esta vez para la grabación de un disco compacto.

Sus obras se han interpretado en diversos foros del país, como la Escuela Nacional de Música; la Casa de la Cultura de Cd. Mendoza, Veracruz; el Conservatorio de las Rosas en Morelia, Michoacán; el Conservatorio Nacional de Música y el Centro Nacional de las Artes, entre otros.

Entre las obras de Trejo que muestran una influencia significativa de la música popular, podemos mencionar "Marimbeado" (1996), para ensamble de percusiones (teclados), compuesta con base en elementos tomados del danzón; "Reflejos Indígenas" (1998), para flauta, violonchelo, dos percusiones y piano, cuya combinación de ritmos se aproxima a diversas danzas de origen prehispánico que se practican hoy en día en algunas comunidades indígenas de México; "Sangre Latina" (1999), para orquesta sinfónica, escrita en forma de "rondó" con una clara influencia de diversos

géneros de baile popular de Latinoamérica, y “Tamborilero” (1999), donde se percibe el ambiente rítmico del huapango que aún es interpretado en algunos estados de la República Mexicana.

Otras obras de Trejo para percusiones son: “Ensamble para Cinco Percusionistas” (1994), “Persuasión” (1999), para seis percusionistas, y “Chiaparimba” (1999), solo para marimba, multipercusión y sonidos de sintetizador.

“Tamborilero” fue estrenado el 15 de febrero de 1999 en la sala Xochipilli de la Escuela Nacional de Música bajo el título de “Recurso”, debido a un error de impresión (ésta es la razón por la que aquí aparece también con este título). Más tarde, “Tamborilero” fue ejecutado en la sala Silvestre Revueltas del Conservatorio Nacional de Música, ya con su título original. También fue seleccionada para el Ciclo de Conciertos de Música Joven convocado por el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes y el Centro Nacional de las Artes.

La obra está escrita en un solo movimiento y consta de las siguientes secciones; introducción, sección A, puente, sección B, reexposición de A, y *coda*.

En la introducción se generan, en forma muy espaciada, los ritmos que se usarán en la siguiente sección. En el compás 11 comienza la sección A, y durante 26 compases se expone un material que se repetirá en forma ligeramente variada a partir del compás 37. Esta sección incluye el uso de escobillas, baquetas ordinarias para tambor e inclusive el ataque con los dedos. También aparecen constantes cambios de compás y frases de dos, tres o cuatro compases construidas con material rítmico similar, lo que le da un sentido consistente a esta sección.

A continuación se encuentra un puente (compás 63) que introduce por primera vez el uso de figuras rítmicas de dieciseisavos combinadas con tresillos. Este nuevo material rítmico (más el expuesto en A) será usado para construir la siguiente sección. La sección B es la más difícil de ejecutar, pues consta de una polirritmia muy compleja, en la cual los pies deben tocar, sobre la duela o suelo, ritmos en relación sesquiáltera que están relacionados con el género popular del huapango (esta línea está escrita en compás de seis octavos). Mientras tanto, en el tambor se deben tocar, en un compás de dos cuartos, combinaciones de figuras de octavos, dieciseisavos, y tresillos de

cuarto y octavo. Además, en forma simultánea, la voz va diciendo onomatopeyas que emulan los sonidos de diferentes instrumentos de percusión. Estas onomatopeyas son: sh, que imita el sonido de las maracas; dum, que se asemeja al sonido de un tambor grave o bombo; y ta, ke, te, ne, que imitan el sonido de un tambor. Este último grupo de cuatro sílabas pertenece a una escala rítmica construida por el percusionista y compositor John Bergamo como una herramienta útil para subdividir pulsos. Aunque la voz no tiene una afinación definida, debe entonar diferentes alturas a fin de diferenciar cada uno de los instrumentos a los que imita. El clímax de la obra se encuentra entre los compases 104 al 112, los cuales marcan también la conclusión de la sección B.

A continuación aparece una gran pausa, que cumple la doble función de equilibrar y servir como puente para la reexposición de la sección A en forma casi literal. La última parte es una *coda* que vuelve a presentar polirritmia y está elaborada con material de la sección B.

En “Tamborilero” se combinan diferentes recursos de ejecución del tambor como el uso de escobillas y baquetas, redobles en diferentes matices, apoyaturas, golpes al aro, *rim shot*, apagado del parche con la mano, entrechoque de baquetas y la ejecución del tambor con los dedos.

## **TO THE EARTH (A LA TIERRA) Frederic Rzewski**

La obra "To the Earth", de Frederic A. Rzewski, está escrita para un percusionista que toca cuatro macetas mientras recita un texto establecido. Por sus características, esta obra pertenece al ámbito de la multipercusión.

Frederic Anthony Rzewski, pianista y compositor norteamericano, nació en Massachusetts en 1938. Estudió música primero con Charles Mackey de Springfield y luego asistió a las Universidades de Harvard y Princeton donde estudió griego, filosofía y música.

En 1960 se mudó a Italia, donde estudió con Luigi Dallapiccola. Fue pianista muy activo durante esta década, ganando amplia reputación en Europa como intérprete de música nueva para piano.

En esta misma época, Rzewski se sintió fuertemente atraído hacia la música experimental. Este interés fue despertado en gran parte al conocer obras de John Cage, Karlheinz Stockhausen, Pierre Boulez y David Tudor, quienes son bien conocidos como precursores y promotores de procedimientos aleatorios y otras técnicas de vanguardia de la época, como la notación gráfica y el uso de medios electrónicos.

Así, a mediados de los años sesenta, Rzewski fundó en Roma junto con Alvin Curran y Richard Tietelbaum, el grupo MEV (Musica Elettronica Viva), que pronto se dio a conocer como pionero en la combinación de improvisación con medios electrónicos en vivo. Hay que recordar que desde principios de los años cincuenta, la música electrónica fue investigada y experimentada por precursores como Stockhausen, Ligeti, Berio, Cage y Babbit, y estuvo en sus comienzos ligada a la música serial. Por su parte, MEV conjuntaba artistas clásicos y jazzistas de vanguardia desarrollando su estética musical como un proceso colectivo espontáneo. Esta estética fue compartida con otros grupos experimentales del mismo período como Living Theatre y Scratch Orchestra.

La experiencia con MEV influenció las composiciones de Rzewski de fines de los años sesenta y principios de los setenta, en las que combina elementos de la música escrita y de la música improvisada ("Les Mountons de

Panurge”, “Coming Together/ Attica”, “Spacecraft”, etc.). Durante los años setenta, experimentó a fondo con formas en las cuales el estilo y el lenguaje son tratados como elementos estructurales (“Song Dance”, y su obra más conocida de este período, “The People United Will Never Be Defeated”).

Numerosas piezas para ensambles más grandes, escritas entre 1979 y 1981, muestran un retorno a la notación gráfica experimental (“Le Silence de Espaces Inifinis”, “The Price of Oil”). Cabe mencionar que la notación gráfica está relacionada con los procesos aleatorios, y que John Cage, en particular, remodeló la vieja notación musical para dar cierto grado de libertad en la forma de improvisar.

Muchas de las obras de Rzewski de los años ochenta, exploran nuevas formas de usar la técnica dodecafónica (“Antigone Legend”, “The Persians”). Algunos de los maestros de Rzewski en los Estados Unidos (Claudio Spies, Roger Sessions, Walter Piston y Milton Babbitt) ya habían trabajado con técnicas dodecafónicas en modos diversos. Dallapiccola fue uno de los primeros adeptos de la corriente en Italia, y liberalizó el método de Schoenberg admitiendo elementos tonales.

Una propuesta de escritura más libre y espontánea puede ser encontrada en obras más recientes como “Whangdoodles”, “Sonata” y “To the Earth”. Además, una intensa preocupación y compromiso de Rzewski para con los temas sociales puede observarse claramente en sus obras con texto tales como “Coming Together/ Attica”, “De Profundis” y “To the Earth”, pero también se encuentra en partituras puramente instrumentales como “The People United Will Never Be Defeated”. Obras como “Coming Together”, “Jefferson” y “Struggle” tienden, según el propio autor, “hacia lo que debería llamarse realismo estructural, en el cual, elementos de música popular, jazz, clásica y otras técnicas compositivas experimentales, son frecuentemente combinados con textos que expresan contenido político”.

En “To the Earth” (1985), para cuatro macetas y voz hablada, observamos varios de los elementos arriba mencionados, característicos en la obra de Rzewski. El texto, similar al lenguaje utilizado en oraciones de la tradición cristiana, expresa un contenido de carácter social. Además, este texto es usado como un elemento estructural.

Cada una de las cinco secciones con texto expresa un carácter definido y contrastante. Las partes instrumentales que son tocadas simultáneamente con el texto, complementan y ayudan a una mayor expresividad.

Intercaladas entre las cinco partes con texto, se encuentran cuatro secciones puramente instrumentales. La primera de éstas (a manera de puente), y las dos siguientes (a manera de solos), son similares entre sí por su desarrollo en forma de ciclos. La última parte instrumental, donde se encuentra el clímax de la obra, usa elementos rítmicos de la sección anterior; es la parte más activa y difícil técnicamente hablando.

El final es como un respiro; es una sección de carácter tranquilo, que contrasta y equilibra la sección anterior (sección áurea). El texto aquí, expresa un profundo sentimiento de ruego y esperanza.

La escritura instrumental es de estilo libre, lo que da a la obra un carácter improvisatorio. Sin embargo, también aparecen células melódicas (usualmente de dos a cuatro notas) que se van ampliando hasta formar frases más grandes. Esta técnica se nota especialmente en las partes puramente instrumentales, donde las melodías son tratadas también en forma de ciclos. Estas características, así como el material rítmico usado, le proporcionan consistencia a cada sección, así como una sensación de unidad a la obra entera.

Se pueden considerar como especialmente difíciles para el ejecutante las partes con texto, pues además de tocar y decir (simultáneamente) lo escrito en la partitura, se debe conferir a las frases habladas, tanto el carácter adecuado como cierta fluidez natural. Lo anterior, a pesar de que las palabras están escritas en forma rítmica. También es importante que la pronunciación sea lo más clara posible, y con un volumen adecuado a fin de lograr un buen balance.

Acerca de los instrumentos, si consideramos que dentro de las disciplinas de estudio, preparación y ejecución de la multipercusión, el instrumentista debe involucrarse en la idiosincrasia e instrumentación de cada obra, es lógico tener en cuenta factores tales como la sonoridad de las macetas, su diseño y material de construcción (ya que serán golpeadas y frotadas), su tamaño y peso (pues deberán ser funcionales), y su afinación relativa. Todo lo anterior a fin de seleccionar los instrumentos y las baquetas correctas para una buena ejecución musical.

A continuación se incluye el texto original y su traducción al español, indicando las secciones de la obra.

**A LA TIERRA**  
(trad. de David López T.)

*(introducción)*

A la Tierra, madre de todo, le cantaré.  
La bien establecida, la más antigua,  
que alimenta en su superficie a todo lo que vive:  
Aquellas cosas que caminan sobre el suelo sagrado,  
y aquellas que nadan en el mar, y aquellas que vuelan.  
Todos estos son nutridos con tu abundancia.

*(puente)*

Es gracias a ti que nosotros los humanos  
tenemos niños saludables y cosechas abundantes.  
Gran Tierra, tú tienes el poder  
de dar vida y de quitarla  
a las criaturas que deben morir.  
Felices son aquellos a quienes honras  
con tu bondad y dones,  
lo que ellos han construido no desaparecerá.

*(solo)*

Sus campos son fértiles y sus rebaños son prósperos,  
y sus hogares están llenos de cosas buenas.  
Sus ciudades son gobernadas con leyes justas,  
sus mujeres son hermosas,  
la buena fortuna y la riqueza los siguen.

*(solo)*

Sus hijos resplandecen con la alegría de la juventud,  
las mujeres jóvenes juegan en las praderas floridas  
bailando con alegría en sus corazones.

Tierra bendita, espíritu inmortal,  
así sea con aquellos a quienes honras.

*(solo)*

Salve a ti, madre de la vida.  
Tú que eres amada por el cielo estrellado,  
sé generosa y dame una vida feliz  
a cambio de mi canción,  
de modo que pueda continuar alabándote  
con mi música.

## TO THE EARTH

To the Earth, mother of all, I will sing.  
The well established, the oldest,  
who nourishes on her surface every thing that lives:  
Those things that walk upon the holy ground,  
and those that swim in the sea, and those that fly.  
All these are nourished by your abundance.

It is thanks to you if we humans  
have healthy children and rich harvests.  
Great Earth, you have the power  
to give life to and to take it away  
from creatures that must die.  
Happy are the ones whom you honor  
with your kindness and gifts,  
what they have built will not vanish.

Their fields are fertile, their herds prosper,  
and their homes are full of good things.  
Their cities are governed with just laws,  
their women are beautiful,  
good fortune and wealth follow them.

Their children are radiant with the joy of youth,  
the young women play in the flowery meadows  
dancing with happiness in their hearts.  
Holly Earth, undying spirit,  
so it is with those whom you honor.

Hail to you mother of life.  
You, who are loved by the starry sky,  
be generous and give me a happy life  
in return for my song, so that I can continue to praise you  
with my music.

## BIBLIOGRAFÍA

Slonimsk, Nicolas (1994). *Music Since 1900* (Fifth Edition). New York: Schirmer Books, pp. 1127-1132 y 1136.

Cook, Gary (1997). *Teaching Percussion* (Second Edition). New York: Schirmer Books, pp. 83-84.

Randel, Don Michael (1997). *Diccionario Harvard de Música* (sexta reimpression). México D.F.: Editorial Diana, p. 432.

## BIBLIOGRAFÍA EN LA RED INTERNACIONAL

“Frederic Rzewski” (texto e imagen digitalizada)

<http://www.otherminds.org/Rzewski.html>

Consulta: 21 de septiembre de 1999.

“New works by Frederic Rzewski” (texto)

<http://www.fe.org/artists/rzewski.frederic.html>

Consulta: 4 de noviembre de 1999.

“Fred Rzewski” (texto). 1997.

<http://uc.edu/ccm/composition/rzewski.html>

Consulta: 21 de septiembre de 1999.

“De Mare performs Rzewski” (texto). 1997.

<http://www.nwu.edu/univ-relations/media/observer/1996-97observer/fine-arts/demare-fnarts.html>

Consulta: 21 de septiembre de 1999.

## **FOUR PIECES FOR TIMPANI (CUATRO PIEZAS PARA TIMBALES)**

**John Bergamo**

La obra "Four Pieces for Timpani" fue escrita a principios de los años sesenta por el percusionista y compositor John Bergamo, acerca de quien se expone a continuación una breve semblanza, para luego abordar diversos aspectos de esta obra para timbales.

La gran amplitud de preparación y experiencia musical de John Bergamo permite llamarlo un percusionista multi-especializado. Bergamo obtuvo su maestría y doctorado en la Manhattan School of Music y estudió batería en la Lenox School of Jazz con Max Roach. También estudió en el Ali Akbar College of Music, y asistió a los Ferienkurse (cursos de verano) für Neue Musik en Darmstadt (Alemania). Fue becario de la Rockefeller Foundation como creador asociado en Buffalo, donde exploró estilos de vanguardia del siglo XX incluyendo el jazz. Además recibió una beca para estudiar tabla en Calcuta con Shankar Ghosh del American Institute of Indian Studies.

En Nueva York, John Bergamo ha trabajado en orquestas con Lukas Foss, Gunther Schuller, y Charles Wuorinen, entre otros. Ha tocado con innumerables artistas de la talla de John McLaughlin, Paul Chihara y Frank Zappa por mencionar algunos. Ha enseñado en la University Of Washington, el Ali Akbar College of Music, el Naropa Institute, y ha ofrecido conferencias en la Orff Schulwerk National Convention y en el festival Bands of America.

Bergamo se ha involucrado en el aprendizaje de tambores de mano tradicionales en culturas no europeas y ha seguido trabajando en la ejecución de música contemporánea. Desde 1970 ha sido coordinador del programa de percusiones en el California Institute for the Arts (Cal Arts).

John Bergamo también tiene varias composiciones publicadas, entre las que encontramos: "Four Pieces for Timpani" (solo de timbales), "On the Edge" (para multipercusión; se puede tocar con uno hasta cinco ejecutantes),

“Tanka” (solo de multipercusión) y “Three Pieces for Winter Solstice” (para vibráfono solo).

“Four Pieces for Timpani” fue escrita en 1961 y publicada en 1963 por Music for Percussion Inc. La obra está dedicada a Max Neuhaus, quien la estrenó en su recital de licenciatura. Bergamo y Neuhaus fueron colegas en la Manhattan School of Music por cinco años, donde el autor estudió con Fred Albright y Paul Price. Bergamo ya conocía la obra “Eight Pieces For Timpani” de Elliot Carter, que forma parte del repertorio clásico de timbal solo. Las similitudes de ésta con “Four Pieces...” incluyen el uso de una variedad de baquetas con el fin de resaltar el carácter de cada pieza; ambas obras exploran diversos lugares donde golpear el parche para producir diferentes calidades sonoras, y utilizan una “X” para indicar el apagado del sonido con la mano.

Según el propio compositor, la afinación de los timbales está indicada en la partitura como una sugerencia, es decir, las alturas específicas pueden cambiar a criterio del ejecutante, pero los intervalos resultantes entre los timbales deben mantenerse. Es importante mencionar que en el cuarto movimiento, donde no está indicada la afinación, debe mantenerse aquella del tercer movimiento.

Se puede considerar que, a fin de proporcionar mayor contraste y efecto, el segundo movimiento puede ser afinado en un rango más alto que el primero. Asimismo, el cuarto movimiento podría afinarse ligeramente más agudo que el tercero. Sin embargo, también habrá que tener en cuenta factores tales como la acústica de la sala, las baquetas que se usarán, y por supuesto, el gusto y criterio del intérprete, a fin de seleccionar los rangos de afinación más adecuados.

Respecto al primer movimiento, “Recitative”, se puede enfatizar que un recitativo es un tipo de escritura que se asemeja al ritmo y la acentuación natural del habla, sin ser necesariamente gobernada por un *tempo* regular. Este tipo de escritura es usada a veces en la música instrumental para crear un efecto dramático, porque ofrece un sentido de espontaneidad. En este movimiento no encontramos barras de compás que inhiban la sensación de libertad con que debe ser interpretado. Deberían seleccionarse baquetas lo suficientemente duras para lograr una articulación clara en los pasajes que contienen figuras rítmicas de dieciseisavos y treintaidosavos. Todos los sonidos a apagar están indicados con una “X”, como se acostumbra en el pedaleo del vibráfono. La duración de cada calderón debe considerarse como

relativa a la dinámica del pasaje, el número de tambores sonando, y especialmente, la acústica de la sala.

El segundo movimiento, "Perpetual Motion", es una pieza típica en el estilo del *moto perpetuo*, relativamente rápida, que continúa desde el principio hasta el final con notas de la misma duración (en este caso, octavos). Los grupos de notas (o frases) son muy claros gracias a la ausencia de barras de compás. Las baquetas para este movimiento pueden ser muy duras, o bien, varas de madera o ratán. Las varas producirán un timbre particular, diferente al de los otros movimientos. También el afinar los timbales en un registro no muy grave, y golpear los parches cerca del aro, ayudará a obtener el carácter requerido en este movimiento. Es importante que los grupos de notas sean claramente definidos, a lo que puede ayudar el poner un ligero acento en la primera nota de cada grupo. En la sección intermedia de este movimiento, se encuentra una melodía que debe ser tocada golpeando en el centro del parche (según lo indicado en la partitura) mientras se mantiene un *ostinato* sobre una sola nota con acentos. Estos acentos no deben ser exagerados, pues deben guardar un buen balance con la melodía, la cual llama naturalmente la atención.

El tercer movimiento, "Elegia", es probablemente el de más contraste natural con respecto a los otros. Es mejor usar baquetas muy suaves que ayudarán a lograr el carácter *sempre tenuto* indicado al principio del movimiento. Se pide al ejecutante tocar acordes, por lo que es necesario el uso de cuatro baquetas, lo cual demanda gran fuerza, especialmente en la sección áurea del movimiento y en los últimos compases, donde se pide tocar un acorde a manera de trémolo. Habrá que tener pues, especial cuidado en la preparación de estos pasajes del movimiento. También puede ser útil considerar el apagado de los timbales con las baquetas (no con la mano, como en los otros movimientos), empleando una técnica similar a la usada en el vibráfono. Por último, el arpeggio en la séptima línea puede ser tocado lentamente, dentro del contexto de esta pieza.

En el cuarto movimiento, "Finale", el compositor indicó en la partitura que debe ser tocado "tan rápido como sea posible" y "con ferocidad bárbara". También aparece la indicación L.V. (*laissez vibrer*), que indica dejar vibrar los timbales sin apagar el sonido a lo largo de todo el movimiento. Ya que la velocidad o *tempo* es tan rápido, esta ausencia de apagado permite mayor concentración en el ritmo y la producción de sonido. Esta pieza significa un gran reto, técnicamente hablando, debido a las muchas notas simultáneas y a

la velocidad requerida. El compositor mismo ha expresado que esta pieza es afín a la conducción melódica y energía asociadas al estilo “bebop” del baterista Max Roach, quien también es bien conocido por sus solos melódicos y estructurales. Se pueden recomendar baquetas de fieltro muy duro, o bien de madera, a fin de hacer sonar este movimiento con una articulación clara, y similar a un solo de batería.

“Four Pieces for Timpani” es una obra frecuentemente interpretada en el repertorio solista, y requerida o sugerida en audiciones. Sus movimientos contrastantes, desde libres hasta furiosos, permiten al ejecutante mostrar tanto expresión musical como agilidad considerable, y está técnicamente situada al alcance de estudiantes avanzados de licenciatura.

## BIBLIOGRAFÍA

- Cook, Gary (1997). *Teaching Percussion* (Second Edition). New York: Schirmer Books, pp. 162-165.
- Randel, Don Michael (1997). *Diccionario Harvard de Música* (sexta reimpresión). México, D.F.: Diana, pp. 383-384 y 410.
- Leonard, Stanley (1998). *Percussion Music Catalog*. Cleveland: Ludwig Music Publishing Co. Inc.. Este catálogo incluye un listado de las obras publicadas de John Bergamo.

## BIBLIOGRAFÍA EN LA RED INTERNACIONAL

“John Bergamo” (texto)  
<http://music.calarts.edu/faculty/jbergamo.html>  
Consulta: 23 de septiembre de 1999.

“John Bergamo, multi-focus percussion” (texto)  
[http://idt.net/~ochikubo/John\\_Bergamo.html](http://idt.net/~ochikubo/John_Bergamo.html)  
Consulta: 23 de septiembre de 1999.

## NATURE ALLEY

Dean Gronemeier

La obra "Nature Alley" fue compuesta por Dean Gronemeier para marimba sola. El título es un juego de palabras, por lo que no existe traducción al español. Abordaremos esta obra primero a través de una historia resumida acerca del instrumento para el que fue escrita, más adelante hablaremos del compositor y de la obra misma.

Aunque los orígenes de los instrumentos conocidos como teclados, dentro de la familia de las percusiones, preceden a la historia, existen evidencias de que diversas tribus africanas jugaron un papel importante en el principio de la evolución y migración de estos instrumentos. Asimismo, algunos investigadores han apuntado hacia el probable origen de estos instrumentos en Asia, debido a su similitud con el *po lang* de Tailandia, el gamelán balinés, y otros instrumentos de aquella región. Inclusive, otros investigadores se han dado a la tarea de buscar pruebas de la existencia de marimbas en la civilización maya.

La teoría más aceptada en la actualidad es que la marimba llegó a nuestro continente por medio de los esclavos negros (africanos) que venían con los españoles. La marimba en Centroamérica se fue presentando con algunas variantes; sin embargo, a mediados del siglo XVI era común encontrar instrumentos de entre 18 y 25 tablillas de madera, usando guajes o calabazos (abiertos en su extremo superior) como resonadores. Algunas marimbas eran sostenidas por dos personas, otras se tocaban en el suelo y otras se suspendían de los hombros del ejecutante. Todas eran diatónicas, es decir, sólo contaban con las teclas de los sonidos naturales.

En 1896, en México, Corazón de Jesús Borrás creó la marimba de "doble tecladura", añadiendo las teclas de los sonidos alterados. Se cree que en 1900, en Guatemala, el profesor Lucas Paniagua creó esta misma innovación.

En los Estados Unidos, alrededor de 1880, John Calhoun Deagan comenzó a desarrollar mejoras en el xilófono y campanitas de orquesta. En 1903 empezó a fabricar estos instrumentos cromáticos y con resonadores de metal. Deagan fundó la J.C. Deagan Company, una de las más importantes agencias que introdujeron la marimba a los Estados Unidos. Otras compañías como Leedy y Mayland son también notables, y todas ellas mantuvieron

importantes trabajos de investigación sobre la acústica de las barras (o teclas) y los resonadores.

Alrededor de 1930 comenzaron a efectuar giras a los Estados Unidos algunos grupos y ejecutantes sobresalientes que provenían principalmente de Guatemala y Chiapas. Algunos de estos músicos decidieron radicar en los Estados Unidos por lo que se formó ahí un grupo de seguidores, como fue el caso de Clair Omar Musser, alumno del maestro guatemalteco José Betancourt.

Precisamente Musser es considerado por muchos como el padre de la marimba norteamericana. Fue un gran virtuoso del género conocido como "Rag Time" y compuso gran número de preludios y estudios para marimba sola. Musser también dedicó muchos años a la investigación sobre la marimba y otros instrumentos similares. Primero trabajó para la J.C. Deagan Company, pero luego empezó a fabricar marimbas por sí mismo. La firma que él inició es hoy en día la Musser Kitching Division de The Ludwig Drum Company.

La marimba fue introducida como instrumento solista con orquesta sinfónica en 1940, cuando el compositor italo-norteamericano Paul Creston compuso su "Concertino para Marimba y Orquesta". Otras obras pioneras para marimba solista y orquesta son "Concierto para Marimba, Vibráfono y Orquesta" (1947), de Darius Milhaud; "Concierto en tres movimientos para Marimba y Orquesta" (1957), de Jorge Sarmientos; "Concierto para Marimba y Orquesta" (1957), de Robert Kurka (estrenado en 1959).

Otros ejecutantes que impulsaron significativamente el desarrollo de la marimba en sus inicios en los Estados Unidos son: George Hamilton Green, Gordon Peters, Vida Chenoweth y Carolyn Reid Sisney, entre otros.

Más recientemente (de los años setenta a la fecha) han figurado: Gordon Stout (n. 1939), quien fue alumno de Musser y ha compuesto gran cantidad de estudios, preludios y otras obras para marimba sola y música de cámara; William Moersch (n.1949), uno de los más reconocidos impulsores de música nueva para marimba; Leigh Howard Stevens (n. 1951), creador de una nueva técnica que permite manipular las cuatro baquetas con mayor independencia (esta técnica, conocida como "Stevens", es una variante de aquella usada por Musser); Robert Van Sice (n.1955), uno de los marimbistas más reconocidos en la actualidad ya que ha dado a conocer en todo el mundo gran parte del repertorio contemporáneo; Nancy Zeltsman (n.1958), quien

formó, en 1986 (con Sharan Leventhal), el dúo de marimba y violín "Marimolin", con el cual ha estrenado, hasta 1996, alrededor de 600 obras escritas especialmente para esa combinación.

Es dentro del grupo anterior de ejecutantes que podemos situar a Dean Gronemeier (n.1963), quien obtuvo su licenciatura en la Northern Illinois University, y su maestría y doctorado en la University of Arizona, donde estudió con Gary Cook. Desde 1989 es director de estudios de percusión de la University of Nevada, Las Vegas. Trabaja para la Yamaha Corporation of America impartiendo numerosos talleres y actuando como solista. Como marimbista ha realizado giras en los Estados Unidos, Japón, Australia, México, Chile y diez ciudades europeas. Gronemeier también creó, hace algunos años, una técnica única para la interpretación en marimba con seis baquetas conocida como "técnica de independencia con seis baquetas". La ejecución con seis baquetas ya había sido usada por algunos marimbistas como Zeferino Nandayapa y Keiko Abe, pero manejando las seis voces paralelas, no independientes.

Dean Gronemeier compuso "Nature Alley" entre 1987 y 1988. Es una obra para marimba sola a cuatro baquetas, dedicada a la memoria del tío del autor. La partitura fue publicada en 1992 por M. Baker Publications.

El "tío Vince" murió en agosto de 1987 en un accidente automovilístico. El título de la obra está derivado de la palabra en inglés *naturally* (naturalmente) que está partida en dos y modificada; de este modo, Gronemeier puntualiza que su tío no pereció de muerte natural. Los temas de la pieza representan los diversos pensamientos y emociones del autor, basados en lo que él leyó y escuchó acerca del fatal accidente. "Nature Alley" es pues, la interpretación de Gronemeier acerca de lo que fue el trágico evento y sus ramificaciones.

La obra está basada en la tonalidad de la menor. La primera parte es una introducción y presenta una serie de acordes por cuartas. Estos acordes descenden desde la parte más aguda hasta la más grave de la marimba, y representan el choque de los dos automóviles involucrados en el accidente. A continuación viene la parte A de la obra, donde se exponen dos temas similares en modo Frigio, que representan las primeras reflexiones del autor sobre el evento. En medio de esta sección se encuentran dos puentes que contienen pequeños motivos que son como un adelanto del material melódico que se usará en la siguiente sección.

La sección B presenta material nuevo en cuatro pequeñas partes, usando ahora el modo Locrio para construir las melodías. La armonía se mantiene combinando acordes de la menor y mi bemol mayor. Si bien la armonía y el material melódico le dan cohesión a esta sección, los cambios de *tempo* y de registro del material melódico dan la sensación de fragmentación en varias partes.

La sección C vuelve a presentar el material armónico de la sección A y presenta básicamente un *ostinato* rítmico sobre la nota mi, alrededor del cual se van desarrollando dos melodías, una sobre y otra debajo de la nota pedal. Estas dos melodías representan una lucha entre la vida (voz superior) y la muerte (voz inferior). Al final de esta sección se puede observar que la voz inferior es la que prevalece de entre las dos melodías.

La siguiente sección bien podría llamarse A', ya que reexpone en forma de variación el primer tema de la sección A, y el puente al final es similar a los puentes encontrados en aquella sección.

En la sección B' las melodías y armonías son similares a las encontradas en B. La primera parte contiene células pequeñas, similares a las de la introducción por su rítmica y por la forma en que descienden. Luego aparece una parte con un sentido más *cantabile* y que da paso a una sección nueva.

La sección D usa el modo Locrio antes mencionado para construir una melodía que se desarrolla sobre un *ostinato* a manera de bajo tocado con la mano izquierda. La armonía está basada en mi bemol mayor, e incluye el uso de las notas 6a y 7a de este acorde en el *ostinato*. Esta sección representa al conductor con el que chocó el "tío Vince"; un joven que conducía con exceso de velocidad.

Antes de entrar a la siguiente sección, aparece un puente en el que se presenta una serie de acordes por cuartas que representan el volante del carro entrando en el cuerpo del "tío Vince" en el momento del choque.

En la sección E se encuentra una melodía que a pesar de estar en modo Locrio nos recuerda a aquellos temas presentados en la sección A. Esta línea melódica es presentada con ligeras variantes, y va ascendiendo al tiempo que aumenta su intensidad y velocidad hasta desembocar en un puente que

establece otra vez la armonía de la menor, y que lleva a la última sección de la obra.

La última sección, que se puede considerar como una *coda* extensa, reexpone varios de los temas presentados con anterioridad en las diversas secciones de la obra, a manera de síntesis. También aparece aquí la sección áurea. Aunque hay una combinación de las armonías básicas usadas hasta ahora, al final se establece de nuevo el acorde de la menor.

“Nature Alley” es técnicamente muy avanzada, y el marimbista debe mostrar dominio sobre las permutaciones (cambio de orden en la ejecución de un grupo de notas), acentos, cambios de intervalos, intervalos simultáneos de octava, polirritmia y trémolo con una sola mano. Esta obra se ha ganado ya un lugar en el repertorio de la marimba contemporánea, y es requerida o sugerida en diversos concursos y programas de estudio de universidades en los Estados Unidos.

## BIBLIOGRAFÍA

- Mac Callhum, Frank. (1969). *The Book of the Marimba*. New York: Carlton Press Inc., pp. 30-31 y 56-58.
- Cook, Gary (1997). *Teaching Percussion* (Second Edition). New York: Schirmer Books, pp. 97-98.
- Gronemeier, Dean (1995). “Dean Gronemeier: A PASIC Marimba Performance”. *Percussive Notes*, Vol. 33, No. 5, p. 39.
- Nandayapa, Javier (1999). *Marimba, método didáctico*. México, D.F.: Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, pp. 11-16.

**BEM – VINDO**  
**(BIENVENIDO)**  
Ney Rosauero

“Bem-vindo” es una obra para vibráfono solo a cinco baquetas del compositor y percusionista brasileño Ney Rosauero. A continuación se presenta un breve marco histórico acerca del instrumento, así como de algunos ejecutantes y compositores que han tenido influencia sobre la evolución y difusión del vibráfono.

En 1916, Herman Winterhoff, entonces vicepresidente de la empresa norteamericana Leedy Drum Co. aplicó un vibrato mecánico a una “marimba de metal”, creando el primer prototipo de un vibráfono. Este primer experimento se llamó “vibrato”, y no fue sino hasta 1921 que Mr. Winterhoff y el equipo de ingenieros de la Leedy produjeron un modelo enteramente práctico, compacto y de mecanismo silencioso, con discos o aspas giratorias sobre cada uno de los resonadores. Esta versión es, básicamente, la que se mantiene hoy en día, y en aquel tiempo fue bautizado como “vibráfono” por George H. Way de la Leedy.

Las barras (o teclas) del vibráfono, están hechas de una aleación metálica. El instrumento está equipado con un pedal de prolongación del sonido similar al del piano.

Al parecer, el vibráfono fue usado primero en espectáculos de vodevil, en donde el xilófono, la marimba y otros instrumentos de percusión, fueron muy populares debido a su novedad. Dos importantes pioneros del vibráfono en esta época fueron Signor Friscoe y Red Norvo.

El vibráfono se convirtió pronto en un instrumento que figuraba con diversos artistas, y se volvió muy popular en las orquestas de baile, así como más tarde en los grupos de jazz. Podemos mencionar otra vez a Norvo y también a Lionel Hampton, quien ganó gran popularidad por su trabajo con Benny Goodman.

A finales de los años cuarenta, se dio a conocer Milt Jackson, quien había sido cantante y guitarrista. Introdujo un estilo de ejecución más fluido, suave y vocal, que contrastaba con los ejecutantes anteriores, quienes tenían

un sonido más percutido y “duro”, similar al del xilófono. Jackson fue muy popular de los años cuarenta a los sesenta.

En los años sesenta hizo su aparición el vibrafonista Gary Burton, quien actualmente es reconocido como el ejecutante que más significativamente ha influenciado la interpretación del jazz con el vibráfono. Sus tempranos estudios de piano le permitieron crear un concepto que consistió en el uso de una nueva técnica para sujetar las cuatro baquetas (conocida como “técnica Burton”), la cual permite mayor independencia entre ellas, además de facilitar la imitación del estilo pianístico en la improvisación. Burton innovó también el apagado de notas con las baquetas, y llevó la técnica de pedaleo a un nivel muy refinado, lo cual permite un control más completo sobre la duración de las notas.

El estilo improvisatorio de Burton contiene líneas melódicas entrelazadas y texturas de “multivoques”. Su concepto rítmico incluye combinaciones de duración y diseño. Como acompañante, es notable su conocimiento de la armonía del jazz y de la disposición de las voces de los acordes, mientras que como solista, su experiencia dentro de varios estilos musicales, que incluyen la fusión, le permite extender los parámetros de la improvisación.

Dentro de la orquesta sinfónica, el vibráfono fue usado por primera vez por Alban Berg, quien en 1934 le dio un lugar en su ópera “Lulu”. Britten lo empleó en su “Sinfonía de Primavera” (1949), y más tarde en su ópera “Sueño de una Noche de Verano” y en su “Réquiem de Guerra”. Partes más difíciles le fueron asignadas al vibráfono en obras más recientes como “El Martillo sin Maestro” (1954), de Pierre Boulez. En cuanto a obras solistas, Darius Milhaud compuso su “Concierto para Marimba, Vibráfono y Orquesta” en 1947, y Sigfried Fink escribió su “Concertino para Vibráfono y Orquesta de Cuerdas” en 1967.

El compositor y percusionista Ney Gabriel Rosauero nació en Río de Janeiro, Brasil, en 1952. Después de realizar sus estudios de licenciatura en la Universidade de Brasilia, completó su maestría en la Hochschule für Musik Würzburg en Alemania, donde estudió con Sigfried Fink. Más tarde obtuvo su doctorado en la University of Miami bajo la supervisión de Fred Wickstrom. Como ejecutante y maestro, Rosauero ha presentado conciertos, clínicas y talleres de percusión en Brasil, Argentina, Uruguay, México, Alemania, Dinamarca, Suiza, Austria, Inglaterra, Cuba, Japón y los Estados

Unidos. Muchas de sus composiciones han sido interpretadas en diversas partes del mundo y por reconocidos percusionistas y marimbistas.

Entre las composiciones de Rosauero para vibráfono podemos mencionar "Lied", "El Dorado", "Concierto para Vibráfono y Orquesta", "Bem-vindo" y "Rapsodia", en las cuales utiliza gran número de instrumentos de percusión, con énfasis en el vibráfono.

"Bem-vindo" (Bienvenido), compuesta en 1988 y publicada en 1993 por Pro Percussão, está dedicada al nacimiento del hijo del autor. La obra está escrita en un lenguaje jazzístico y consta de una introducción, una sección A, un puente, una sección B, un puente, una sección C y una *coda*.

La introducción es de *tempo* lento y *rubato*, y está escrita en la tonalidad de do menor. Su carácter es tranquilo, libre y romántico, y en ella se expone el material melódico que será usado en toda la sección A en forma variada.

La sección A muestra un claro contraste de carácter con relación a la introducción, pues el tempo cambia súbitamente a un *vivo*, estableciendo desde el principio un ostinato rítmico politonal que se mantendrá por toda esta sección. Se exponen primero cuatro melodías en modo frigio, para luego pasar a una variación donde se usa una escala pentáfona como base de la melodía; estas dos partes se repiten una vez con ligeras variaciones. Al final de la sección encontramos una parte que se asemeja a los clásicos solos de un instrumentista en las piezas de jazz. En esta parte, además de la escala en modo Frigio, se utilizan notas de paso y escalas cromáticas expuestas en una forma muy activa y de considerable dificultad técnica.

Para entrar a la sección B, hay un puente donde se presenta una modulación a la tonalidad de fa menor, este puente establece un acompañamiento de carácter más pausado y *cantabile*, que contrasta con la sección A. La sección B también se divide en dos partes; en la primera, se expone una melodía que prepara una nueva modulación a la tonalidad de sol sostenido menor; en la segunda, se ofrece un cambio de timbre (mas no de carácter), ya que la línea melódica es tocada con las varas de las baquetas. También se construye un interesante tejido polirrítmico entre la melodía en modo eolio y el acompañamiento.

A continuación aparece una parte donde el acompañamiento (ya sin melodía) tiene la función de concluir la sección B y preparar la modulación a la menor. Después hay un puente donde se presentan motivos melódicos que son tocados con tres baquetas en la mano derecha. Cuando entra la sección C, aparecen dos nuevos motivos intercalados y presentados sobre el mismo *ostinato* rítmico de la sección A. El primero de estos motivos, según el mismo compositor, está en el estilo de la “Bachianas” de Villa-Lobos, y el segundo es similar a una melodía de los gauchos del sur de Brasil.

La *coda*, básicamente mantiene el *ostinato* en *decrescendo* y con el pedal abierto (sin apagar el sonido), cambiando hacia un registro más agudo. En los últimos compases se encuentra una indicación de *rallentando*, para cerrar con un *glissando* descendente que abarca todo el rango del vibráfono. Esta última parte da la sensación de ir desapareciendo poco a poco.

“Bem-vindo” está escrita en forma idiomática y requiere de un alto nivel técnico para su ejecución. Hace uso de los recursos antes mencionados, como el apagado con las baquetas, un cuidadoso uso del pedal y líneas melódicas en forma de “multivoces”. También pide el uso de tres baquetas en la mano derecha y melodías tocadas con las varas de las baquetas. La obra incluye muchos detalles que ayudarán al ejecutante a desarrollar su técnica de cuatro y cinco baquetas, además de ofrecer un medio excelente para mostrar la expresión musical por medio del vibráfono.

## BIBLIOGRAFÍA

- Blades, James (1970). *Percussion Instruments and Their History*. New York: Faber and Faber Publications, pp. 408-410.
- Peters, Gordon (1975). *The Drummer: Man*. New York: Kemper Peters Publications, p. 153.
- Lambert, James (1997). "An interview with Brazilian Percussionist and Composer Ney Rosauo". *Percussive Notes*, Vol. 35, No.1, pp. 41-43.
- Rosen, Michael (1999). "Red Norvo 1908-1999". *Percussive Notes*, Vol. 37, No.3, pp. 37-38.
- Rehbein, Steven (1999). "Evolution of Improvisation on the Vibraphone". *Percussive Notes*, Vol. 37, No.4, pp. 62-64