



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN MÚSICA
FACULTAD DE MÚSICA CENTRO DE CIENCIAS APLICADAS Y DESARROLLO
TECNOLÓGICO INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ANTROPOLÓGICAS

LA TÉCNICA DEL TENORISTA DE LA MARIMBA TRADICIONAL CHIAPANECA:
DESARROLLO DE REPERTORIO, EJEMPLOS COMENTADOS Y ESTUDIO DE
CASO

TESIS

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:
MAESTRÍA EN MÚSICA (INTERPRETACIÓN MUSICAL)

PRESENTA:

JORGE MARIO MENDOZA GUTIÉRREZ

TUTOR O TUTORES PRINCIPALES

DR. PABLO PADILLA LONGORIA

MÉXICO, CIUDAD DE MÉXICO, ABRIL 2024



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.

Declaro conocer el Código de Ética de la Universidad Nacional Autónoma de México, plasmado en la Legislación Universitaria. Con base en las definiciones de integridad y honestidad ahí especificadas, aseguro mediante mi firma al calce que el presente trabajo es original y enteramente de mi autoría. Todas las citas de obras elaboradas por otros autores, o sus referencias, aparecen aquí debida y adecuadamente señaladas, así como acreditadas mediante las convenciones editoriales correspondientes.

Índice

Introducción	1
Capítulo I	4
1.1 Antecedentes y material preliminar.....	4
1.2 La marimba tradicional, organología, instrumentación y formato.....	4
1.3 Distinciones organológicas entre el xilófono y la marimba.....	7
1.4 Invención de la marimba cromática.....	9
1.5 Formato de marimba tradicional.....	12
1.6 Similitud interpretativa entre la música para marimba en Chiapas con la marimba académica occidental.....	16
Capítulo II	22
2.1 Aplicación interpretativa de la técnica del tenorista informada con otras fuentes.....	22
2.2 Planteamiento de la cuestión.....	22
2.3 Perspectiva de la técnica de cuatro baquetas y su devenir histórico.....	26
2.4 La técnica del tenorista.....	39
Capítulo III	47
3.1 Obras representativas para la marimba de la segunda mitad del siglo XX a la actualidad.....	47
3.2 Listado de repertorio estándar para marimba y propuesta desde un enfoque regional....	51
3.3 Ejemplos comentados de repertorio estándar para marimba, transcripciones y ejercicios de tenoristas.....	54
3.4 Ejemplos de <i>posición cerrada</i>	54
3.5 Ejemplo de posición cerrada – <i>cuachi</i>	62
3.6 Ejemplos de posición abierta.....	68
3.7 Terceras.....	71
3.8 Sextas.....	75
3.9 Octavas con mano derecha.....	79
3.10 Triple octava.....	81
3.11 Estudio de caso, herramientas del tenorista aplicados en una obra original.....	84
3.12 Estructura General.....	84
3.13 Contenido dinámico.....	85
3.14 Análisis de la estructura general.....	87
3.15 Lenguaje armónico de la práctica del tenorista aplicado en línea melódica.....	88
3.16 Contenido rítmico.....	90
3.17 Análisis estructural.....	92

Conclusiones	96
Bibliografía	100
<i>Apéndice</i>	104
Partitura de obra original	113

Introducción

Esta investigación surge de la inquietud por desarrollar una postura interpretativa que tuviera como eje rector la técnica que abordé teóricamente en mi tesis de licenciatura. En ella se analizó la forma de interpretar de los tenoristas en Chiapas y cómo esta puede funcionar como una alternativa para desarrollar cimientos técnicos para el estudio del repertorio de la marimba académica de corte occidental.

La figura del tenorista es un tema ampliamente estudiado en la tesis de doctorado de Israel Moreno, que lleva como título: *The Marimba in Mexico and Guatemala Its Musical Development with Special Emphasis on the Four Mallets Technique and the Improvisation*. Esta investigación resulta la más completa a la hora de abordar la marimba y las técnicas de la tradición marimbista chiapaneca. Moreno realizó transcripciones que permiten estudiar a los solistas de la época. Lo cual, dio pie para generar una reflexión profunda sobre intérpretes que demostraron una gran capacidad técnica y musical.

En este sentido, nuestra investigación muestra que la marimba tradicional en Chiapas se ha desarrollado en torno a la técnica de las cuatro baquetas. Sin embargo, nuestro trabajo propone que la técnica tradicional de cuatro baquetas puede convertirse en una alternativa que ayude a la comprensión e interpretación de la marimba académica. Es decir, la que se estudia en las universidades y conservatorios de todo el mundo.

Por ello, la pregunta de la investigación de esta tesis es: ¿Es posible que la forma de tocar del solista en Chiapas también pueda servir para el estudio de la marimba de corte académico occidental? La pregunta anterior surge en función de la gran cantidad de métodos extranjeros que se han colado entre los planes de estudio de las escuelas profesionales de percusión en México. Nuestra tesis busca plantear una alternativa formal dedicada al estudio de la marimba desde un enfoque regional.

La hipótesis de este trabajo es que la música considerada el repertorio estándar para el instrumento en la actualidad, se puede estudiar también con un enfoque nacional perfectamente válido para las exigencias académicas. La mayoría de las investigaciones sobre la marimba en México han dejado de lado su potencialidad para abordar el repertorio de concierto.

Se ha encontrado evidencia documental que los tenoristas utilizan convenciones y estructuras interpretativas muy bien definidas para tocar. Por ejemplo, los solistas en Chiapas pueden tocar una misma línea melódica con más de cinco formas distintas para interpretarla. Así como la capacidad de improvisar con, por lo menos, cinco tipologías distintas de ejecución.

Esta investigación busca demostrar que el estudio de estas técnicas de interpretación ofrece un cimiento teórico, técnico y metodológico para el abordaje de la marimba en México. El estudio de nuestras propias posturas puede permitir la construcción de una aproximación nacional que aporte entendimiento y dominio de la marimba desde nuestro contexto.

En ese sentido, retomaremos nuestra línea de investigación que lleva más de una década, en torno a las técnicas de ejecución chiapanecas. Esta ha demostrado que contiene argumentos sólidos para analizar composiciones de marimba académica. Es decir, tomar como referencia los ejercicios y transcripciones de la técnica del tenorista chiapaneco.

Por otro lado, nuestros objetivos específicos buscaron ofrecer un enfoque distinto para el repertorio académico de marimba, que tome en cuenta la postura nacional del solista chiapaneco. De esta forma, nuestra postura crítica parte del desarrollo técnico e interpretativo de la tradición marimbista de Chiapas que lleva más de 100 años de desarrollo.

Esta tesis está estructurada en tres capítulos. El primer y segundo capítulo son el marco teórico que fundamenta el estudio en torno a la técnica del tenorista. Mientras que el tercer capítulo es la aproximación metodológica desarrollada mediante un análisis comparativo de ejemplos comentados y un estudio de caso. Con ello, buscamos establecer estudios formales y académicos desde las expresiones musicales mexicanas.

En primer lugar, se presentan los elementos básicos, tanto históricos como organológicos de la marimba. Esto para tener un panorama amplio acerca de los trabajos que se han realizado en torno al fenómeno del instrumento centroamericano. En parte, este material procede de la revisión de los trabajos que le han dado forma a las líneas de investigación del contexto marimbístico en nuestro país.

Este trabajo tomará como punto de partida la invención de la marimba cromática en la región centroamericana de Chiapas (México) y Guatemala. Nos enfocaremos en cómo la creación de dicho instrumento sirvió para la consolidación de una identidad regional que permeó en la música y en la forma de concebir la cultura. El objetivo del primer capítulo es presentar los antecedentes de la investigación.

En el segundo capítulo, se estudian las fuentes sobre la técnica del tenorista, de los solistas guatemaltecos y de cómo esta se desarrolló en torno al uso de las cuatro baquetas. Dicha práctica se ha desarrollado mediante procesos complejos, por lo que su estudio requiere de una perspectiva amplia para explicar el fenómeno. En esta parte se comienza describiendo las técnicas de cuatro baquetas y los procesos históricos y culturales que la acompañan. También se realizó un repaso histórico del repertorio estándar para *marimba solo*, así como su posterior problematización mediante ejemplos comentados.

El tercer capítulo es la parte metodológica porque se enfoca en realizar un análisis comparativo mediante ejemplos comentados. Se quiere demostrar que el repertorio de *marimba solo* contiene elementos en común con las convenciones interpretativas de la práctica del solista en Chiapas. De esta manera, se problematizan fragmentos de obras de repertorio estándar para *marimba solo* vinculando su carácter interpretativo con transcripciones y ejercicios del tenorista.

Como parte complementaria de la sección metodológica de esta investigación, también se realizó un estudio de caso de una obra compuesta durante los cuatro semestres de la maestría. La obra fue concebida bajo los conceptos de la técnica del tenorista, por lo que también se busca demostrar que estas herramientas son útiles para la composición y la búsqueda de sonoridades más apegadas a nuestro contexto musical.

Se utilizarán los conceptos explicados a lo largo de la investigación para justificar la importancia del estudio de la técnica del solista chiapaneco y su vinculación con la música occidental. Es importante comprender que esta técnica utiliza herramientas interpretativas muy

eficientes para el acercamiento a la marimba, así como para el dominio técnico e interpretativo del instrumento.

A lo largo de este documento de tesis hemos encontrado referencias que apuntan que los libros educativos del área de percusión se han ocupado de estandarizar la técnica de 2 y 4 baquetas. Por ello, nuestra investigación es un primer esfuerzo para vincular la vanguardia interpretativa de la tradición marimbística mexicana con el estudio occidental de la marimba.

Capítulo I

"La marimba te va a devolver todo lo que le des."

Robelio Méndez Miranda.

1.1 Antecedentes y material preliminar

En este capítulo introductorio se presentan los elementos básicos, tanto históricos como organológicos de la marimba. En parte, este material procede de algunos trabajos académicos que le dieron forma a todo el contexto marimbístico. El objetivo de este capítulo es presentar los antecedentes de la investigación, para poder desarrollar los aspectos técnicos y metodológicos, así como los ejemplos comentados y estudio de caso que se presentará en los capítulos finales. Este trabajo tomará como punto de partida la invención de la marimba cromática en la región centroamericana de Chiapas (México) y Guatemala. Nos enfocaremos, particularmente, en cómo la creación de dicho instrumento sirvió para la consolidación de una identidad regional que permeó la música y la forma de concebir la cultura.

1.2 La marimba tradicional, organología, instrumentación y formato

Hoy en día se puede establecer que la marimba cromática tiene un origen compartido que proviene de la región de Centroamérica. En Guatemala ha tenido tal importancia que se considera instrumento nacional desde 1978, mientras que en el vecino estado de Chiapas, aunque no posee esa distinción institucional, sí goza de reconocimiento popular y gubernamental.¹ En ambos casos, la marimba cromática ha contribuido enormemente a la difusión de distintos géneros musicales para las festividades de la región. Lo que la ha posicionado como uno de los símbolos del imaginario colectivo y de la cotidianidad de la región centroamericana.

¹ Lester Godínez, *La marimba guatemalteca: antecedentes, desarrollo y expectativa. Un estudio histórico, organológico y cultural*, Guatemala, FCE (Ensayo Centroamericanista), 2002. p. 34.

Muchas investigaciones afirman que este instrumento proviene de Centroamérica y que se ha convertido en un elemento fundamental de su vida cultural. Robert Garfias comenta en su artículo titulado *The Marimba of Mexico and Central America*, que dicho instrumento se ha posicionado en un lugar privilegiado de la cultura y la vida de los pueblos de América Central y el sureste de México.²

Por su parte, Rebecca Kite en su libro *Keiko Abe, una vida de virtuosismo*, expresa abiertamente que la marimba proviene de América central y que, sin duda, no es solo un instrumento para la interpretación musical, sino que también posee una posición predominante en la cultura regional.³

La marimba siempre ha estado sujeta a estudios de diversos tipos, desde trabajos con poco rigor científico, hasta documentos bien estructurados y con fundamentaciones sólidas. En este sentido, Lester Godínez menciona que en Guatemala el tema de la marimba siempre ha despertado pasiones, mismas que han orientado los intereses o líneas de investigación de los estudiosos de dicho instrumento.⁴ En este sentido, Wolfgang Dietrich escribe: "La mayor parte de la bibliografía que se ocupa de la marimba en Guatemala, como también en México, lo hace apasionadamente al tratar la cuestión acerca del origen del instrumento."⁵

De esta manera, este trabajo de tesis tiene la finalidad de seguir con la línea de investigación inaugurada desde hace más de 20 años. En ese sentido, se tomará la conceptualización ofrecida por Israel Moreno en su libro, *La marimba en Chiapas: evolución y desarrollo musical*,⁶ ya que resulta muy pertinente para nuestro estudio. Moreno menciona que la mayoría de la literatura encontrada trata el desarrollo de la marimba en términos de evolución. Según el investigador: "Con evolución me refiero a la transformación física que el instrumento mantuvo durante muchos años, así como a sus procesos históricos, cómo influyeron determinadamente éstos en la transformación de la marimba y su contexto sociocultural."⁷

Moreno propone que a la par de la llamada evolución, también se visualice el aspecto de desarrollo musical. Sobre esto menciona: "Pretendo definir y exponer una visión histórico musical diferente, apoyándome en ejemplos musicales que muestran el desarrollo técnico en la ejecución que los marimbistas han alcanzado hasta la actualidad".⁸

² Robert Garfias, *The Marimba of Mexico and Central America*, Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana, Autumn - Winter, 1983, Vol. 4, No. 2. p. 203.

³ Rebecca Kite, *Keiko Abe. A virtuosic life. Her musical career and the evolution of the concert marimba*, Virginia, GP Percussion, 2007. p. 139.

⁴ Lester Godínez, *Op Cit*, p. 135.

⁵ Wolfgang, Dietrich. *La marimba: Lenguaje musical y secreto de la violencia política en Guatemala*, Ediciones Universidad de Salamanca, América Latina Hoy, 2003, 35.

⁶ Israel Moreno, *La marimba en Chiapas: evolución y desarrollo musical*. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, México, CONECULTA. Dirección de publicaciones: UNICACH, 2019.

⁷ *Ibid*, p. 15.

⁸ *Ibid*, p. 15.

Esta investigación tomará como punto de partida el proceso de evolución que enfrentó la marimba diatónica (de un solo teclado) para llegar a la marimba cromática (de doble teclado). Dicho fenómeno, tuvo como temporalidad la última década del siglo XIX y se presentó de manera bipartita en la ya mencionada región centroamericana. Tanto en el caso guatemalteco como en el chiapaneco existió una gran riqueza musical debido al sincretismo cultural de su tradición marimbística. Esto dio pie a que se produjeran perfeccionamientos instrumentales motivados por necesidades puramente musicales.

En ese sentido, las investigaciones sobre el tema han indagado sobre las transformaciones físicas de la marimba, pero sin comprender el desarrollo de la ejecución y del repertorio. Lo que provoca que estas se asuman como cuestiones aisladas que generan falta de certezas. Cabe mencionar que estas transformaciones han ido surgiendo con el paso del tiempo, en función de las exigencias del devenir musical.

A principios del siglo XX, debido al desarrollo musical antes mencionado, la marimba cromática fue engrosando su repertorio gracias a un proceso de adopción y asimilación de las distintas músicas de la región centroamericana. En la práctica popular del instrumento y desde los últimos años del siglo XIX, se integraron innumerables expresiones musicales como polkas, chotis, valeses y adaptaciones de música de concierto. En este contexto, los propios marimbistas dejaron atrás muchos de los sones y zapateados tradicionales para dedicarse al abordaje de otros repertorios que podían ser interpretados con el doble teclado.

A lo largo del siglo XX muchos tipos de música popular fueron difundidos por la radio de las ciudades y poblaciones rurales del estado de Chiapas. Por ello, géneros musicales como la cumbia, el bolero, la canción ranchera y el corrido se fueron adaptando a la marimba durante el correr del siglo, permitiendo que estos se convirtieran en parte del repertorio estándar de la música de marimba.⁹

La marimba se ha posicionado como una práctica musical común de Chiapas y Guatemala. El engrosamiento del repertorio, así como la adopción, asimilación y reproducción de distintos géneros musicales en las festividades de ambos territorios, permitieron que la marimba cromática se desarrollara como un proceso complejo de la cultura centroamericana. Esto desembocó en estandarizaciones que comparten marimbistas de Chiapas y Guatemala, en términos de instrumentación, repertorio y técnicas de ejecución.

La marimba cromática se desarrolló gracias a un proceso musical complejo de más de un siglo, mismo que puede ser estudiado mediante el análisis de la instrumentación, el repertorio y las técnicas ya estandarizadas. Es por ello que esta tesis estudia el fenómeno marimbístico en Chiapas, y cómo la invención de la marimba cromática resulta un proceso complejo, rico e interesante en términos musicales.

⁹ *Ibid*, p. 98.

1.3 Distinciones organológicas entre el xilófono y la marimba

Antes de continuar, es importante establecer la distinción organológica entre el xilófono y la marimba. Esta investigación parte de la clasificación *Hornbostel-Sachs* para analizar dicha cuestión. Autores como Godínez (2002), Kitte (2015), Moreno (2019), Vela (1962) y Chenoweth (1964) han dedicado secciones enteras de sus estudios para distinguir a estos instrumentos. Todos estos trabajos coinciden en que la marimba y el xilófono son instrumentos distintos desde el enfoque organológico.

El xilófono es un instrumento de teclado de percusión que consiste en una serie de barras de madera graduadas en tamaño y registro. Usualmente el teclado se dispone de manera similar a un piano y tiene resonadores tubulares de aluminio. El registro estándar es de tres a tres octavas y media, pero se considera un instrumento transpositor ya que suena una octava superior a donde se escribe.¹⁰

Es cierto que el xilófono puede ser considerado el antecedente directo de la marimba. Este instrumento formó parte de las bandas sinfónicas desde la primera mitad del siglo XIX.¹¹ Sin embargo, algunas investigaciones nos permiten ubicar las diferencias elementales entre la estructura organológica del xilófono y la marimba.

Por ejemplo, Rebecca Kitte, dedica una sección completa de su estudio para distinguir a dichos instrumentos. La diferencia esencial recae en el registro, un elemento que bien se podría pasar por alto, pero resulta algo fundamental para la interpretación. El xilófono, al tratarse de un instrumento de un registro reducido, es interpretado por un ejecutante. Generalmente se utiliza en secciones muy específicas de la música de corte sinfónico. Por su ámbito predominantemente agudo, se requiere para secciones que necesitan un apoyo tímbrico en ese registro.¹²

Vida Chenoweth también resalta la diferencia entre ambos instrumentos. La investigadora argumenta que el xilófono tiene resonadores de aluminio, mientras que la marimba obtiene su sonoridad gracias a cajas de resonancia hechas de madera. La autora menciona que, aunque los instrumentos tienen similitudes físicas evidentes, la afinación es distinta. Ya que las teclas de madera del xilófono se afinan logrando los primeros dos armónicos partiendo del tono de cada tecla. En cambio, la marimba se afina con tres armónicos sobre la fundamental, un factor que determina su timbre más cálido, y que se ha vuelto uno de sus elementos característicos.¹³

¹⁰ James A. Strain, *Xylophone*, Grove Music Online, 2013.

¹¹ Rafael Antonio Ruiz Torres, *Historia de las bandas militares de música en México: 1767 - 1920*, Universidad Autónoma Metropolitana, 2002. p. 144.

¹² Rebecca Kite, *Op Cit*, p.

¹³ Vida Chenoweth, *The marimbas of Guatemala*, Lexington, Universidad de Kentucky, 1964. pp. 2- 3.

El maestro Lester Godínez establece otra marcada diferencia partiendo de la forma en que se disponen las teclas. El xilófono centroeuropeo se construyó inicialmente con cuatro hileras o series de teclas de madera carentes de cajas de resonancia. La forma es trapezoidal y se tocaba con cucharillas, situando al intérprete a manera de tener frente de sí las teclas en posición horizontal.¹⁴ En este sentido, desde las primeras apariciones de la marimba hasta su forma cromática, las teclas se han dispuesto de manera perpendicular al intérprete. Esta diferencia muestra que el xilófono, desde su origen, ha sido sustancialmente diferente a la marimba.

Por lo planteado en esta sección, se propone comprender a la marimba como un instrumento que, dado su contexto sociocultural y musical, surgió adecuándose a la experiencia de los músicos de la región centroamericana.

Ahora bien, existen fuentes bibliográficas que afirman que el xilófono es un instrumento proveniente de Europa y que desde allá se exportó al resto del mundo. En nuestra revisión crítica se muestra cómo esta clase de afirmaciones carecen de sustento. Por ejemplo, Ludwig Albert en su libro: *Movin' Grips, Body controlled marimba sound production. Acoustic, judgmental and artistic evaluation of the Albert Method of movement in marimba education*¹⁵, afirmó que el xilófono fue llevado a América gracias a la población europea que emigró a Estados Unidos a mitad del siglo XIX.

Albert propone la evolución de la marimba de manera lineal, sin considerar toda una serie de sucesos que desembocaron en la invención de ese instrumento. En ese sentido, se pasan por alto los años de experiencia, y de prueba y error, que se necesitaron para lograr dicha innovación instrumental. Cabe mencionar que esta hipótesis es sumamente eurocentrista y reduccionista.

De la misma manera, en algunos artículos extraídos del diccionario *Grove Music Online*, se argumenta que la marimba proviene del xilófono. Por lo que las diferencias entre ambos instrumentos se reducen a un tema de definición. Estos artículos mencionan que en algunas regiones de África y América se tuvieron xilófonos pero que, sencillamente, no fueron conocidos como xilófonos sino como marimbas.

Como conclusión, en esta sección 1.3 se estableció que la marimba, al ser parte de la vida y del devenir centroamericano, tuvo que pasar por toda una serie de procesos de evolución. Gracias a este desarrollo musical surgieron elementos propios de una región compleja en cuestiones culturales como lo es Centroamérica, por lo que este trabajo busca presentar un enfoque crítico que muestre cómo la marimba que conocemos en la actualidad nació gracias a las ideas y exigencias de nuestra región.

¹⁴ Lester Godínez, *Op Cit*, p. 88.

¹⁵ Ludwig Albert. *Movin' Grips, Body controlled marimba sound production. Acoustic, judgmental, and artistic evaluation of the Albert method of movement in marimba education*. Antwerp Research institute for the arts, University of Antwerp, 2016.

1.4 Invención de la marimba cromática

Existen muchos trabajos rigurosos que abordan el origen de la marimba cromática. Entre estos se encuentran las investigaciones de Kaptain (1991), Godínez (2002), Arrivillaga (2010) y Moreno (2019), que resaltan la figura de Sebastián Hurtado¹⁶ como el inventor de la marimba cromática. El señor Hurtado fue un constructor y ejecutante guatemalteco, que presentó su invento por primera vez a Julián Paniagua Martínez en 1901.

Es necesario mencionar que el maestro Paniagua fue un personaje de gran relevancia para la escena musical guatemalteca de finales del siglo XIX. Él se desempeñó como primer violín de la Orquesta Sinfónica Nacional de Guatemala, además fue compositor y escribió vales como *Murmullo de besos* y *Minerva*, una polca para pícolo llamada *Canario*, y piezas como *Tecún Umán*.¹⁷ También fue director de la banda sinfónica de Quetzaltenango y ahí fue en donde conoció a la familia Hurtado, siendo una influencia importante para ellos ya que lograría posteriormente la invención de la marimba cromática. Paniagua escribió una carta a principios del siglo XX, donde dejó constancia del hecho:

En 1888 fui nombrado por el Sr. Presidente Gral. Manuel Lisandro Baritlas, para organizar la música militar de Quetzaltenango. [...] Durante los 51 años que permanecí en Quetzaltenango, tuve ocasión de oír a los marimbistas; vi con lágrimas los trabajos que pasaban, valiéndose de un poco de cera negra, cuando les convenía subirle medio grado a la tecla. Naturalmente que esta operación les ocasionaba algún retraso para mudar tonalidades, entonces le hice ver al marimbista Sr. Sebastián Hurtado, que las piezas nunca las podrían ejecutar perfectas mientras no le pusieran el segundo teclado al instrumento. Tanto Hurtado como sus compañeros me ponían inconvenientes, pero yo, cada vez que me reunía con dichos marimbistas, volvía a indicárselos, explicándoles las ventajas que tiene un instrumento perfecto y completo. Por fin, como a los cinco o seis años, en la celebración y aniversario del 15 de septiembre de 1901, tuve ocasión de escuchar una marimba cromática ejecutada por “los Hurtado”; entonces me acerqué a ver el instrumento y vi con agrado que mis consejos e instrucciones habían tenido feliz término.¹⁸

Este manuscrito es una prueba de que el doble teclado surgió mediante causas y necesidades puramente musicales, mismas que se desarrollaron de manera natural a lo largo del siglo entrante. Por su parte, en Chiapas se atribuye la innovación de la marimba cromática al marimbista Corazón de Jesús Borraz Moreno, quien fue motivado a esta empresa por su tío, el maestro Mariano Ruperto Moreno. Mariano fue maestro de capilla, organista, violinista y compositor que tomó como modelo un armonio con el cual laboraba para imaginarse el teclado cromático.

¹⁶ Para consultar el artículo acerca de Sebastián Hurtado, dirigirse a:
<https://doi.org/10.1093/omo/9781561592630.013.3000000235>

¹⁷ Enrique Anleu Díaz, *Historia de la música en Guatemala*, Guatemala, Centro de estudios folklóricos, Universidad de San Carlos de Guatemala, 1986. p. 93- 98.

¹⁸ Lester Godínez, *Op Cit*, p. 131-133.

El maestro Moreno también fue una figura sobresaliente de la vida pública de San Bartolomé de los Llanos. Este ostentó diferentes cargos públicos entre los que se encuentran: alcalde (1861), Tesorero municipal (1870), Juez de primera instancia (1878) y Colector (1887). De esta manera, Moreno resalta como un sujeto histórico interesante que aparte de ser un músico de finas cualidades, también se desempeñó en la política municipal de la época. En ese sentido, la invención de la marimba cromática en Chiapas es mencionada en el *Ensayo monográfico sobre San Bartolomé de los Llanos* de Juan M. Morales Avendaño:

En este año de 1897, Don Corazón de Jesús de Borraz Moreno hijo de Don Víctor Borraz y de Doña Jesús Moreno, puso en práctica la idea dejada en un dibujo rústico al carbón sobre una pared, por el Violinista Don Mariano Ruperto Moreno (El Chato), su tío, como ya hemos visto, construyendo la marimba doble, es decir de doble tecladura igual al armonio o al piano [...] Por razón de la doble tecladura, fue también doble cajonería para la reproducción del sonido; la marimba recta antigua era de tres octavas, y la inventada por Borraz fue de cinco octavas, dando lugar a ejecutar piezas clásicas.¹⁹

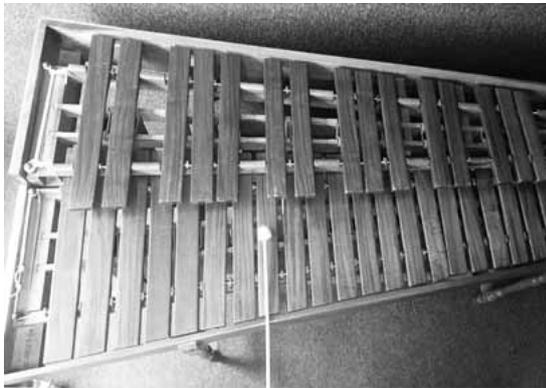


Figura 1. *Teclado de marimba chiapaneca*, Israel Moreno, 2016.



Figura 2. *Teclado de marimba guatemalteca*, Israel Moreno, 2016.

¹⁹ Juan M. Morales Avendaño, *Ensayo monográfico de San Bartolomé de los Llanos*, CONACULTA, Programa de desarrollo cultural municipal, Tercera edición, 2005. pp. 164 - 165.

Es interesante señalar que se trata del mismo invento en una temporalidad muy cercana, pero en sitios diferentes. Lo que nos permite especular un poco sobre la posible interacción entre estos músicos, dando como resultado la marimba cromática. Por ejemplo, Godínez menciona: "Son creados casi paralelamente 2 diseños disímiles de marimbas de doble teclado: la chiapaneca (Corazón Borraz, 1897) y la guatemalteca (Sebastián Hurtado y Julián Paniagua Martínez, 1894)."²⁰

Por otro lado, el proceso de evolución de la marimba cromática se pudo llevar a cabo gracias al consejo de un tercero que asentó la semilla de lo que posteriormente se materializó en la innovación instrumental. Lo importante es que en ambos casos estas terceras personas contaban con conocimientos musicales formales gracias a los cuales pudieron intervenir en el diseño.²¹

Es claro que los músicos que buscaron integrar los nuevos repertorios a sus agrupaciones de marimba contribuyeron a la transformación de la marimba diatónica a la marimba cromática. Garfías refuerza esta argumentación mencionando que: "parecería que el último desarrollo de la marimba, la marimba doble, fue una expansión natural de la etapa anterior. Se agregó una segunda marimba de tono más alto, para ser tocada por otros dos o tres ejecutantes."²² El mismo autor menciona: "el desarrollo de la marimba doble parece haber sido bastante reciente, probablemente después del cambio de siglo y haberse expandido y extendido en todas las direcciones desde un punto central"²³.

La anterior cita es de vital importancia para el proceso relatado en esta sección. En función de que refiere a las prácticas interpretativas de la marimba en la región centroamericana. Sin embargo, la marimba se ha afianzado gracias a los procesos gubernamentales nacionalistas de Guatemala y México.²⁴ Esto también se vincula con el desarrollo musical del repertorio, y permite explicar el surgimiento de los formatos típicos de la marimba tradicional.

²⁰ Lester Godínez, *Op Cit*, p. 152.

²¹ Alfonso Arrivillaga, *La marimba Maderas de mi Tierra. Embajadora musical de Guatemala*, Guatemala, Kamar, 2010. p. 23

²² Robert Garfías, *The Marimba of Mexico and Central America*, Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana, Autumn - Winter, 1983, Vol. 4, No. 2. p. 211.

²³ *Ibid*, p. 211.

²⁴ Raúl Mendoza. *Memoria de Marimbistas*. CONECULTA Chiapas. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, 2015. p. 18.

1.5 Formato de marimba tradicional

Para la reproducción de la marimba chiapaneca es necesario comprender el funcionamiento y los componentes del propio ensamble. Desde su origen, la marimba ha sido ejecutada en conjunto. En los primeros años, cuatro músicos tocaban en un solo instrumento y posteriormente siete y ocho ejecutantes fueron distribuidos entre dos instrumentos. Ahora bien, hablando del formato y de la ejecución de la marimba tradicional, es necesario mencionar que su estandarización emana de una contribución instrumental.

A principios del siglo XX, los grupos marimbísticos se conformaban de cuartetos que se distribuían en una marimba de seis octavas. A partir de 1916, el formato se complementó con otro instrumento más pequeño de cuatro octavas y media. Dicha marimba se conocería como *requinta*, y con ella se podía distribuir las voces de mejor manera para equilibrar el sonido de ambos instrumentos.²⁵

Francisco Santiago Borraz (1896- 1974) no solo inventó la marimba requinta, sino que también se le adjudica la creación del formato típico de los conjuntos marimbísticos en Chiapas. La marimba se ejecutó sola durante mucho tiempo, es decir, sin otros instrumentos que la acompañaran. Pero, poco a poco, se fueron integrando más ejecutantes al mismo instrumento hasta llegar a la instrumentación actual de siete marimbistas en un ensamble de dos marimbas.²⁶

De esta forma, se dio paso a la estandarización de la instrumentación. Esta se distingue por una distribución normativa bien definida que se rige por la figura del director. Además, se caracteriza por tener un puesto asignado para cada función musical, haciendo que los integrantes del ensamble tengan un trabajo particular que los vuelve imprescindibles a la hora de la práctica marimbística.²⁷

Por ello, Lawrence Kaptain describe la formación de la siguiente manera: “En Chiapas, cada puesto tiene un nombre que corresponde a su cometido musical: bajo, para los tonos graves; armonía, para las áreas centrales; melodía o tiple, para las voces agudas”.²⁸ En ese sentido, y siguiendo al autor, agregaremos que la melodía se divide en dos puestos más. La primera voz se encarga de tocar la línea melódica y una segunda voz construye una contramelodía a distancia de tercera o sexta descendente con respecto al tema principal. En muchas ocasiones, y al tratarse de ejecutantes más experimentados, también pueden tocar intervalos disonantes y con cierto grado de tensión armónica.

²⁵ Israel Moreno, *Op cit* p. 125.

²⁶ *Op cit*, p. 216.

²⁷ Lawrence, Kaptain *Maderas que cantan*, Chiapas, México, Instituto Chiapaneco de Cultura, 1991. p. 40 –45.

²⁸ *Op cit*, p. 75.

La alineación idónea se concibe con siete ejecutantes distribuidos en dos instrumentos. En la llamada *marimba grande*²⁹ se disponen cuatro instrumentistas, mientras que en la *marimba requinta o tenor*³⁰ se alinean tres puestos más. Se dobla la primera y segunda voz y se integra un instrumentista extra. Este integrante es la clave de nuestra investigación, ya que se distingue por ser el único músico que toca con cuatro baquetas: el *tenorista o solista*.³¹

Como parte del desarrollo musical, Moreno propone que la estandarización de la marimba, recuperando a Francisco Santiago, no fue solo implementar el uso de dos instrumentos, sino el de haber originado el concepto del solista. Desde hace más de un siglo surgió una nueva faceta de los ejecutantes de marimba en Chiapas, que experimentan con la interpretación virtuosa y con el uso de más de dos baquetas.³²

A continuación, se ofrece un cuadro comparativo que muestra las diferencias entre la alineación de la marimba guatemalteca y la chiapaneca. Lo que nos sirve para establecer un panorama general de dicho instrumento. También se agrega una imagen que muestra espacialmente la instrumentación de la marimba tradicional.³³ En este sentido, es importante establecer que la diferencia esencial entre ambos formatos radica en la interpretación de sus solistas. En el caso guatemalteco el solista sólo interpreta con dos baquetas, mientras que en Chiapas se utilizan cuatro baquetas, por lo que se genera un interés particular en dicha práctica.

²⁹ Se les denomina así a las marimbas de cinco y hasta seis octavas y media.

³⁰ Tipo de marimba cromática que se caracteriza por poseer un ámbito más reducido. Suelen tener 4 o 4 octavas y media.

³¹ Tenorista: Es el músico encargado de ejecutar la primera voz, se posiciona en el registro grave del instrumento y utiliza cuatro baquetas. En muchos de los ensambles tradicionales de marimba, el tenorista también es el director musical y/o solista.

³² Israel Moreno, *Op cit*, p. 126

³³ *Ibid*, p. 201.

Guatemala	México
1. Pícolo (primera voz aguda)	Tiple (primera voz aguda)
2. Tiple (primera voz)	Segunda tiple (segunda voz aguda)
3. Contrapícolo (segunda voz aguda)	Primera (primera voz)
4. Contratiple (segunda voz)	Segunda (segunda voz)
5. Tenor (toca la melodía grave)	Tenor (toca la melodía grave, siempre a cuatro baquetas)
6. Tercera (armonía)	Tercera (armonía)
7. Bajo	Bajo (<i>bass</i>)

Figura 3. *Tabla comparativa entre formato en Guatemala y Chiapas, Israel Moreno, 2016.*

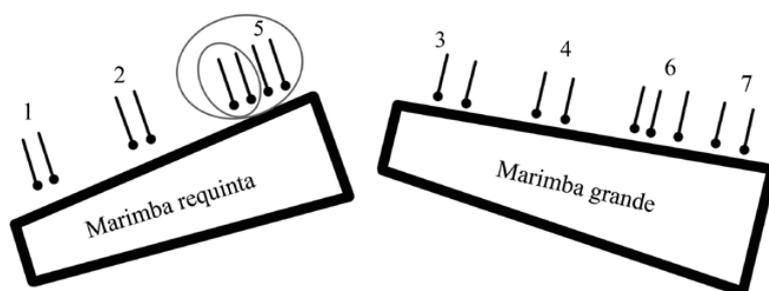


Figura 4. *Posiciones de la marimba tradicional. Israel Moreno, 2016.*

Aunque el formato tradicional de las marimbas de ambos países es muy parecido, la particularidad de cada una radica en la forma de interpretación que hacen sus solistas. En Guatemala el solista es conocido como el *picolista* o *virtuoso*, y se caracteriza por poseer un gran dominio técnico con dos baquetas, esto le permite realizar cadencias en toda la extensión de la marimba.

Godínez describe al picolista de la siguiente manera: “Interpreta en la parte más angosta de la marimba. Su sonido es agudo y brillante, y define la línea melódica del ensamble interpretando la melodía una octava más alta que el tiple. En ocasiones se le asignan solos de gran dificultad y virtuosismo o se le dedican obras específicas como el *Concertante para picolos ave lira* del compositor Luis Delfino Bethancourt.”³⁴

En contraposición el *tenorista* o *solista* chiapaneco, interpreta el instrumento con cuatro baquetas y es el único, en ambos formatos, que posee esta distinción. Moreno define al tenorista de la siguiente forma: “El tenorista, marimbista que ejecuta en la requinta las melodías más graves conocidas como tenor, generalmente con cuatro baquetas, y en México el tenorista se convirtió en parte sustancial de las agrupaciones, pues es quien, además de ejecutar las improvisaciones, muchas veces funge como director de la marimba.”³⁵

Es necesario apuntar que la investigación musical sobre la marimba tradicional chiapaneca tendría que estar más enfocada en el análisis y desarrollo de la técnica de las cuatro baquetas. En ese sentido, Moreno menciona: “tampoco existen estudios que provean información sobre el origen, desarrollo y transformación de las técnicas de ejecución, la apropiación de nuevas técnicas como el uso y evolución de las cuatro baquetas y la necesidad de abordar un repertorio más complejo”³⁶.

Este trabajo seguirá la línea de investigación que propone Moreno, al enfocarse en el análisis de la técnica del solista chiapaneco. Dicha práctica interpretativa se ha gestado a lo largo de un siglo de práctica instrumental y depuración técnica. Ya que el desarrollo musical de la técnica de cuatro, o más baquetas, cuenta con cierta especialización dentro de la ejecución marimbística en Chiapas.

³⁴ Lester Godínez, *Op Cit*, p. 266.

³⁵ Israel Moreno, *Op cit*, p. 270.

³⁶ *Ibid*, p. 14.

1.6 Similitud interpretativa entre la música para marimba en Chiapas con la marimba académica occidental

Nuestra investigación busca mostrar el vínculo que hay entre el formato de *marimba solo* y la ejecución del tenorista, como un desarrollo de la práctica marimbística chiapaneca que se remonta a principios del siglo XX. El tenorista ha realizado adaptaciones de música académica occidental para la marimba.

En 1908, la marimba Cuarteto de los hermanos Solís ofreció un concierto en la ciudad de Tuxtla Gutiérrez, Chiapas. Este hecho fue registrado en un artículo publicado por el diario *El Eco* de Tuxtla Gutiérrez, con fecha de 23 de julio de 1908. En esta fuente también se publicó una crítica del entonces director de la banda de música del estado, el maestro Carlos Cuartero, sobre un concierto realizado en el antiguo Teatro del Estado por la marimba Cuarteto de los Hermanos Solís. En este recital se interpretó un repertorio compuesto con transcripciones de música clásica.³⁷

Fantasia sobre la ópera *Rigoletto*, de Giuseppe Verdi; la *Obertura de Semiramis*, de Gioachino Rossini; el *Intermezzo de la Cavalleria rusticana*, de Pietro Mascagni; *Poeta y campesino*, de Franz von Suppé; *Coro de los repatriados de la zarzuela Gigantes y cabezudos*, de Miguel Echegaray y Eizaguirre; *Obertura de Guillermo Tell*, de Rossini; el vals *Noches apacibles*, de Abundio Martínez; Fragmentos de *El barbero de Sevilla*, de Gioachino Rossini, y la *Danza de chin chun chán*, de Luis Gonzaga Jordá.³⁸

Además del tipo de repertorio, la fuente hemerográfica también habla de la maestría de los ejecutantes, que se desarrollaron con destreza y con un alto grado de dominio interpretativo. Lo interesante de este hecho, es que sólo habían pasado algunos años desde la invención de la marimba cromática. Por otra parte, resaltan fuentes que nos acercan a la carrera artística de los hermanos Solís, cuando estos trabajaron en Estados Unidos en el famoso Teatro Pantagés.³⁹

³⁷ *Ibid*, p. 122.

³⁸ Israel Moreno, Op cit, pp. 118- 119.

³⁹ Efraín Figueroa Lemus, *Memorias de Jesús B. Hurtado, Miembro fundador de la Marimba Royal de los hermanos Hurtado (1891 - 1959)*, Percussive Arts Society/Odiseas Centroamericanas, 2015. p. 50.



Figura 5. Fotografía de la marimba de los hermanos Solís, Israel Moreno, 2016.

El integrar música de concierto al repertorio marimbístico en Chiapas fue una práctica común durante todo el siglo XX. Por ejemplo, el marimbista David Gómez Solana (1867- 1945) escribió un documento relevante en 1913. Gómez estudió en el Conservatorio Nacional de Música, donde aprendió solfeo y teoría musical. En ese sentido, gracias al conocimiento de la notación musical, el maestro Gómez pudo integrar la música académica en el repertorio de la marimba.⁴⁰

La marimba de David Gómez viajó a la Ciudad de México y a otros estados para ofrecer algunos conciertos en 1918. Esto les brindó cierta notoriedad mediática, llegando a ser considerados uno de los mejores conjuntos de marimba. Incluso participaron en eventos importantes para la clase política mexicana de la época, ofreciendo giras y presentaciones para los presidentes en turno. Además, tuvieron giras en los Estados Unidos, Cuba y otros países de las Antillas, convirtiéndose en una agrupación de carácter internacional.⁴¹

La llegada del cine mudo a Chiapas permitió que muchos marimbistas se emplearan en estos recintos. Ensamblajes como el de José Ruiz, Héctor Ventura y Nacho Lomelí, trabajaron en el teatro Emilio Rabasa de la ciudad de Tuxtla Gutiérrez, musicalizando las películas de la época. Esta fue una actividad relativamente fácil para los músicos que sabían leer partituras. Cabe mencionar que muchos marimbistas de aquella época aprendieron solfeo en las bandas militares. Como ejemplo tenemos a la famosa familia Nandayapa proveniente de Chiapa de Corzo.⁴²

⁴⁰ Raúl Mendoza, *Op cit*, p. 14.

⁴¹ Hilario Cigarroa Vázquez, *Los concursos estatales de marimba: su historia y su impacto en la cultura musical de Chiapas*, Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, 2018. p. 13.

⁴² Raúl Mendoza, *Op cit*, p. 35.

Otro ejemplo fascinante es el de José Ovando (1891 - 1944), un marimbista que desde una edad muy corta decide crear un cuarteto de marimba e iniciar una travesía hacia el norte del país con miras hacia Estados Unidos. Ovando, finalmente, se quedó radicando en los Estados Unidos durante 10 años. Además de que tuvo la oportunidad de tocar la marimba en Japón, Alemania y Rusia.⁴³

Las primeras menciones del trabajo de Ovando en Chiapas se remontan a 1924. A su regreso a Tuxtla Gutiérrez, Ovando presentó un repertorio que muestra la evolución de la marimba. Al igual que las agrupaciones de los hermanos Gómez, los Solís y los Domínguez, Ovando también ejecutaba obras de Liszt y Mozart.⁴⁴

Otro ejemplo es la marimba El Águila de México, que realizó una gira por Alemania durante los años veinte. Los programas de sus conciertos muestran la diversidad de géneros y estilos musicales que interpretaban. Estos ejemplos demuestran que la marimba chiapaneca ha internacionalizado su repertorio desde hace 100 años.⁴⁵

En ese sentido, resalta un comentario proveniente en un artículo de 1994 publicado en el libro *The Wood That Sings: The Marimba in Chiapas, Mexico*. El libro también contiene un disco compacto que lleva como título *Huapango*. Este trabajo ofrece grabaciones de un grupo de estudiantes que el Sr. Kaptain reunió en el Conservatorio de Música de la Universidad de Missouri en Kansas City. Hemos elegido una cita que habla sobre el carácter interpretativo de la tradición marimbística en Chiapas en el ámbito académico Occidental.

Las actuaciones bien grabadas y cuidadosamente ejecutadas de la Marimba Yajalón en su disco compacto *Huapango*, proporcionan buenos ejemplos de exactamente el tipo de música discutida en el libro; ellos probablemente serían una carta fuerte en uno de los concursos estatales de Chiapas. Me llamó la atención el grado de coincidencia de la interpretación estilística empleada para las piezas chiapanecas con el utilizado para el repertorio clásico occidental, una similitud que muestra cuán estrechamente informado está este último por el primero. De hecho, no es suficiente entrar a las carreras de música en un conservatorio en Kansas City para lograr una reproducción fiel del estilo favorecido por los concursos estatales en Chiapas.⁴⁶

Ahora bien, es necesario puntualizar que el término *marimba solo* se refiere a un concepto proveniente del ámbito académico occidental. Las composiciones para dicho formato poseen la particularidad de estar escritas para un solo instrumentista, quien interpreta su repertorio en marimbas de 5 octavas mediante el uso de las cuatro baquetas. Este tipo de instrumentista es muy común en el ámbito internacional de las escuelas profesionales de

⁴³ Raúl Mendoza, *Op cit*, p. 27.

⁴⁴ *Ibid*, p. 26.

⁴⁵ Israel Moreno, p. 129.

⁴⁶ T. M. Scruggs, *Reviewed Work(s): The Wood That Sings: The Marimba in Chiapas, Mexico by Laurence Kaptain; Maderas Que Cantan by Annabella Muñoz Rincón; Huapango by Marimba Yajalón*. *Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana*, Vol. 15, No. 2, 1994, p. 256.

música, y se estudia como parte de la familia de la percusión en conservatorios y universidades de todo el mundo.

El primer concierto de *marimba solo* del que se tiene registro, fue el realizado por la marimbista Keiko Abe en Tokio, Japón en 1968. Esta presentación se integró de una comisión de obra, por el poco repertorio escrito que existía hasta ese momento. La música para marimba solista tiene una edad muy corta, por lo que se ha optado por escribir adaptaciones de música académica Occidental para engrosar su repertorio. Por ejemplo, en una tesis doctoral de la Universidad del Norte de Texas del 2005 se afirma que: “Hasta la década de 1950, la literatura original para solista escrita expresamente para la marimba era prácticamente inexistente. Los marimbistas todavía interpretaban principalmente transcripciones en sus recitales.”⁴⁷

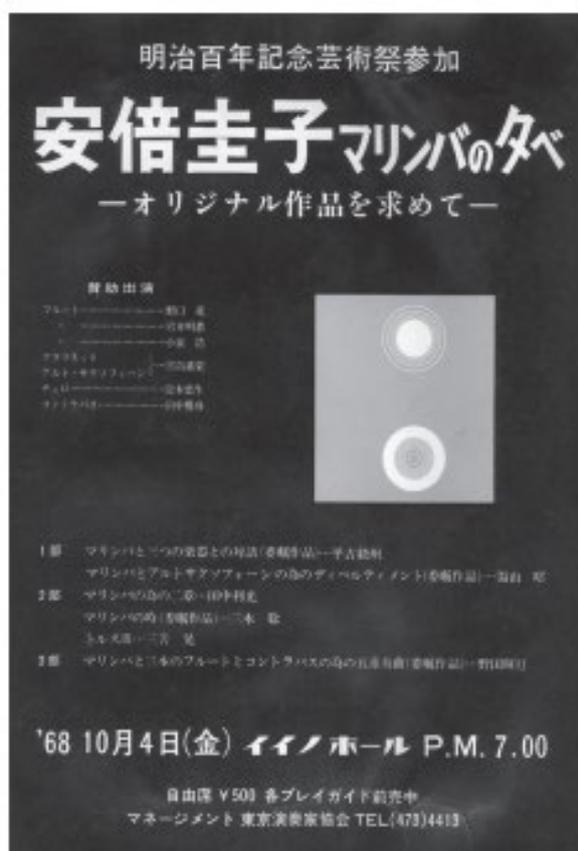


Figura 6: Flyer de recital de Keiko Abe en 1968, Rebecca Kitte, 2015.

⁴⁷ Jen- I, Fang, *The 1986 national endowment for the arts commission: An introspective analysis of two marimba works, Reflections on the Nature of water y Jacob Druckman and Velocities by Joseph Schwantner, together with three recitals of selected works by Keiko Abe, Christopher Deane, Peter Klatzow, Wayne Siegel, Gitta Steiner, and others*, University of North Texas, 2005, p. 7.

En otra tesis doctoral de la Universidad Estatal de Arizona se afirma: "Solo en las últimas tres décadas el instrumento ha sido adoptado por compositores establecidos. La mayoría de las composiciones disponibles para los marimbistas entre 1940 y 1980 eran transcripciones u obras escritas por percusionistas."⁴⁸ Las transcripciones y adaptaciones de repertorio a los formatos de marimba solo y ensamble, fueron una práctica común para los músicos de la época. Por ejemplo, Robert Houston en su tesis doctoral por parte de la Universidad del Norte de Texas menciona:

La mayoría del repertorio de transcripciones de marimba solo y ensamble fueron elegidos de la música del siglo XIX. La preponderancia de esta literatura se basa en melodías reconocidas de oberturas operísticas, arias, sonatas y piezas de carácter descriptivo para piano. Algunas de las transcripciones más exitosas se han preparado a partir de composiciones de Beethoven, Weber, Schubert, Chopin, Brahms, Saint-Saëns, Rimsky-Korsakov y Tchaikovsky.⁴⁹

Por su parte, el marimbista Bryan Zator menciona en su tesis doctoral de la Universidad del Norte de Texas que: "Desde la década de 1930 hasta la década de 1960, la mayoría de los conciertos de marimba solista y en ensamble incluyeron transcripciones y arreglos de música clásica, ya que solo había una pequeña selección de piezas originales escritas para la marimba."⁵⁰

Es claro que la marimba académica occidental se ha decantado por la realización de arreglos y adaptaciones de composiciones, ante la falta de repertorio escrito para el instrumento. Por ello, la adaptación de música de concierto ha sido un elemento de gran importancia desde mediados del siglo pasado: "Aunque en la década de 1940 el nuevo instrumento de la marimba había ganado popularidad entre los ejecutantes y el público, aún no existía un cuerpo importante de repertorio solista para el instrumento."⁵¹

La adaptación de repertorio académico para marimba se ha realizado desde principios del siglo XX en Chiapas. Algunas fuentes indican que, al igual que lo hecho por los ejecutantes de la naciente marimba de concierto en los años sesenta, los marimbistas chiapanecos echaron mano de la misma herramienta para acrecentar su repertorio.

⁴⁸ Yi-Chia, Chen. *A Catalog of Solo Works for Marimba with Electronics and An Examination and Performance Guide of "Flux" for Marimba and Electronic Tape by Mei-Fang Lin*, Arizona State University, 2011. p.1

⁴⁹ Robert, E, Houston, *A comparative analysis of selected keyboard compositions of Chopin, Brahms, and Franck as transcribed for the marimba by Clair Omar Musser, Earl Hatch, and Frank Maccallum together with three recitals of works by Bartok, Crumb, Miyoshi, Kraft and others*, North Texas State University, 1980.

⁵⁰ Brian Zator, *A comparative analysis of Minoru Miki's Time for marimba and Concerto for marimba and orchestra*, University of North Texas, 2008.

⁵¹ Luke Dull, *Effective Transcriptions: A Discussion Regarding Technical, Musical, and Practical Approaches for the Modern Marimba*, University of Kansas, 2014.

Además, existen investigaciones que documentan el proceso de vasos comunicantes que hubo entre los xilofonistas de los Estados Unidos y los marimbistas guatemaltecos y chiapanecos. Este intercambio musical y los aportes de los músicos guatemaltecos, fueron de suma importancia para el desarrollo de la marimba en los Estados Unidos. En este sentido, son claras las confluencias entre los músicos del sureste de México y Guatemala, los ejecutantes de Estados Unidos y, posteriormente, los marimbistas de Japón, Europa y el resto del mundo.⁵²

En Centroamérica, este fenómeno de adaptación de repertorio recayó en el ensamble tradicional integrado por cuatro elementos. Es claro que, al tener más voces disponibles, los arreglos fueron mejor logrados. En contraposición, los marimbistas de Estados Unidos también utilizaron el elemento de la transcripción para integrar más música al repertorio que ejecutaban.

El primer capítulo mostró los antecedentes históricos del fenómeno de la marimba centroamericana. Este se considera un proceso histórico complejo, que se conformó por elementos regionales de Centroamérica, y que tuvo como producto la invención de un nuevo instrumento organológicamente diferente al xilófono. De esta manera, la tradición marimbística en Chiapas y Guatemala, que se ha conformado durante más de un siglo, logró consolidarse por la estandarización de los formatos, el repertorio y los aspectos técnicos de la ejecución marimbística.

Por último, cabe destacar que la práctica marimbística de Centroamérica, Estados Unidos y Europa se ha formado de transcripciones, adaptaciones y arreglos de música de concierto. Hasta la primera mitad del siglo XX, no existió un repertorio específicamente creado para la marimba.

⁵² Lester Godínez, *Op cit*, p. 33.

Capítulo II

“Canta, marimba canta. Sigue cantando tus dulces melodías hasta que mires en mis ojos lágrimas, o bien sobre mi boca una sonrisa...”

Armando Duvalier

2.1 Aplicación interpretativa de la técnica del tenorista informada con otras fuentes.

En este segundo capítulo, se tomará como referencia la técnica más desarrollada del formato de la marimba tradicional en Chiapas. Como se explicó anteriormente, la técnica del tenorista es la única que emplea como herramienta interpretativa el uso de cuatro baquetas. Dicha práctica se ha desarrollado mediante procesos complejos, por lo que su estudio requiere de una perspectiva amplia para explicar el fenómeno. En este sentido, se comenzará describiendo la cuestión de las técnicas de cuatro baquetas y se hará referencia a los procesos históricos y culturales en torno a esa figura. También se hará un repaso histórico del repertorio estándar para *marimba solo*, así como su posterior problematización mediante ejemplos comentados.

2.2 Planteamiento de la cuestión

Esta sección 2.2 partirá de una serie de cuestionamientos propuestos por el connotado marimbista y educador Daniel García Blanco. Dichas ideas se publicaron en un artículo titulado: *Consideraciones acerca de la marimba*⁵³ que apareció en la revista de divulgación musical editada por la hoy extinta *Casa de la Música Mexicana*. García Blanco nos comparte sus ideas y arroja preguntas muy propias de su contexto, pero que contienen un significado vigente hoy en día. Aunque esta publicación data de la última década del siglo XX, arroja muchas interrogantes actuales:

1. ¿Cuándo habrá un método especializado para enseñar-aprender tocar la marimba, pedagógicamente desarrollado como los que existen para la mayoría de los instrumentos musicales?
2. ¿Sería posible compilar los nombres y elaborar un registro de los marimbistas y marimberos más destacados históricamente -no sólo mexicanos-, en toda el área de influencia de la marimba?

⁵³ Daniel García Blanco, *Cuadernos de la casa de la música mexicana*. Casa de la música mexicana, 1998.

3. ¿Debería crearse un archivo y fonoteca institucionales con repertorio especializado de música de marimba? ⁵⁴

Las anteriores preguntas resultan un buen punto de partida para plantearnos algunas cuestiones. Por ejemplo, en Chiapas se han creado diferentes trabajos en torno a la problemática planteada por García Blanco. Cabe decir, que este autor fue docente e investigador de la UNAM donde se desempeñó como un destacado promotor y estudioso de la música popular mexicana. ⁵⁵

Por último, es necesario mencionar que estas investigaciones fueron de gran ayuda para definir las líneas de estos planteamientos. Con la mención de estos trabajos se deja un panorama más amplio del fenómeno. A continuación, se hará un repaso por los trabajos que se han dedicado a la marimba en Chiapas.

El primer documento es el *Método para marimba*⁵⁶ de Zeferino Nandayapa Ralda. Este trabajo es el más cercano al ámbito académico y tiene un cometido pedagógico claro: se pretende enseñar la marimba tradicional desde etapas iniciales hasta lograr cierto grado de especialización. Sin embargo, Nandayapa da por sentado los preparativos técnicos imprescindibles para el estudio del instrumento. Después, se aboca a la comprensión musical por medio de adaptaciones de música popular, académica y composiciones originales.

Nandayapa se toma dos hojas para exponer una serie de ejercicios técnicos que, desde su posicionamiento, ayudarán a resolver e interpretar más de quince arreglos de música. En ese sentido, este documento dista de un cometido pedagógico. Si bien expone algunos ejercicios técnicos, no ahonda en ellos dejando de lado la construcción de una técnica de ejecución. En términos de aportes musicales, este método ofrece seis composiciones del maestro Nandayapa para seis baquetas y de un alto grado de dificultad.

Es importante señalar que el maestro Zeferino también apunta: "Todos los marimbistas profesionales tocan con cuatro baquetas para desplazarse y actuar solos, ya no en conjunto. Esta es la forma como se debe aprovechar las cuatro baquetas, que dan la armonía y a la vez el acompañamiento, como si fuera un piano, que tiene la melodía y la parte armónica, la mano izquierda." ⁵⁷

El segundo ejemplo es el *Método didáctico para marimba* ⁵⁸ de Israel Moreno y Javier Nandayapa. Es un trabajo conjunto que ha recabado una cantidad importante de canciones folklóricas y populares de Chiapas, Oaxaca y otros estados del sureste de México. En el capítulo V, se realizó un compendio de música popular utilizando nomenclatura jazzística (una línea melódica escrita en un pentagrama y acompañada de un cifrado). En ese sentido, podemos resaltar la gran labor etnográfica de recolección y transcripción de todas esas obras.

⁵⁴ *Ibid*, pp. 30- 32.

⁵⁵ García, O. A. *Daniel García Blanco: Una gesta musical en la UNAM*, Revista de la Universidad de México.

⁵⁶ Zeferino Nandayapa, *Método para marimba*. Chiapas, México. CONACULTA, 1998.

⁵⁷ *Ibid*, p. 28.

⁵⁸ Israel Moreno y Javier Nandayapa, *Método didáctico para marimba*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, UNICACH, 2002.

En el capítulo VIII se abordaron algunos ejercicios técnicos para cuatro baquetas y se propusieron una serie de arreglos para *marimba solo*. Finalmente, en el capítulo IX se transcribieron cuatro ensambles tradicionales para marimba.

El tercer ejemplo lleva como título *Estudios para marimba: Arreglos de música mexicana para marimba contemporánea con un enfoque al desarrollo técnico del movimiento y control de las cuatro baquetas*.⁵⁹ Esta es una tesis de maestría escrita por la Mtra. Jenny Arcelia López Infante, quien utiliza terminología musical convencional para documentar las aportaciones de los principales pedagogos de la marimba en la actualidad.

Dicha investigación desarrolló una antología de estudios para la marimba contemporánea que, además de servir como bibliografía para su enseñanza, también promueve el conocimiento del instrumento desde el punto de vista de la música mexicana. Es importante señalar que este documento estuvo orientado al estudio de la movilidad de las cuatro baquetas, a través del trabajo de reconocidos músicos y compositores mexicanos.

En ese sentido, también existen trabajos que han analizado las técnicas para cuatro baquetas en la interpretación de música occidental, todo un tema de análisis en algunas universidades de los Estados Unidos. Por ejemplo, la tesis de maestría de Lynn Glassock⁶⁰, una tesis doctoral de K. S Kastner⁶¹ y otra tesis de doctorado Adam Eric Berkowitz⁶². En este sentido, el trabajo de la Mtra. López representa un esfuerzo para entender dichos procesos tomando como referencia las técnicas tradicionales de la marimba mexicana.

El último escrito es la tesis de licenciatura que llevó como título: *Descripción teórica de la técnica del tenorista chiapaneco, un acercamiento desde la práctica marimbística tradicional*.⁶³ Es importante mencionar este último trabajo, ya que se tomará como referencia central de este proyecto de investigación. En este documento fueron descritos teóricamente algunos ejercicios transcritos de la ejecución del Mtro. Alexander Cruz González, catedrático de la Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas. Él ha propuesto que la técnica del tenorista se reconozca como un conocimiento complejo que emana de la práctica marimbística chiapaneca de más de medio siglo.⁶⁴

⁵⁹ Jenny Arcelia López Infante, “*Estudios para marimba: Arreglos de música mexicana para marimba contemporánea con enfoque al desarrollo técnico del movimiento y control de las cuatro baquetas*”. Chiapas, repositorio UNICACH, 2020.

⁶⁰ Lynn Glassock, *A study of four-mallet grips used in playing keyboard percussion instruments*, North Texas State University, 1971.

⁶¹ Kastner, K. S. *The emergence and evolution of a generalized marimba technique*, University of Illinois at Urbana-Champaign, 1989.

⁶² Adam Eric Berkowitz, *A Comparative Analysis of the Mechanics of Musser Grip, Stevens Grip, Cross Grip, and Burton*, Florida Atlantic University, 2011.

⁶³ Jorge Mario Mendoza Gutiérrez, *Descripción teórica de la técnica del tenorista chiapaneco, un acercamiento desde la práctica marimbística tradicional*. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, México, Repositorio UNICACH, 2020.

⁶⁴ Alexander Cruz González, *Raíces y evolución en la marimba chiapaneca*, Tuxtla Gutiérrez, Repositorio UNICACH, 2019.

De esta manera, en Chiapas se han generado trabajos en torno al fenómeno interpretativo del tenorista y su técnica de ejecución con cuatro baquetas. Como se ha mencionado en secciones anteriores, la técnica del tenorista fue producto de una serie de procesos de desarrollo musical que, en gran medida, se dictaron con el repertorio ejecutado.

Dicha técnica se ha desarrollado durante más de un siglo de práctica instrumental, por lo que la depuración interpretativa podría servir en otros ámbitos del conocimiento musical. Nuestra investigación busca entablar un puente entre la tradición y la música de corte académico occidental mediante el estudio de dicha técnica y su abordaje desde perspectivas diversas.

2.3 Perspectiva de la técnica de cuatro baquetas y su devenir histórico

Esta tesis busca definir las posibilidades musicales del estudio de la técnica de cuatro baquetas. Nuestra hipótesis es que esta herramienta interpretativa puede servir para el abordaje de otras manifestaciones musicales. Desde su comienzo, la marimba centroamericana encontró su nicho en las adaptaciones de música de corte académico occidental, por la necesidad de expandir el repertorio, que hasta ese momento era inexistente.

Desde principios del siglo XX, se dio un fenómeno migratorio de marimbistas guatemaltecos y chiapanecos hacia los Estados Unidos. En 1908, la *Marimba de los Hermanos Hurtado* realizó su primera gira por dicho país. Esta duró cuatro años y permitió que fueran contratados para dar conciertos en Europa.⁶⁵ Entre las ciudades visitadas en esta gira se incluyeron Nueva Orleans, Boston, Baltimore, Filadelfia, Chicago, Washington, Buffalo, Pittsburg, Los Ángeles, y San Francisco.⁶⁶

En 1915 se realizó la *Exposición Internacional Panamá- Pacífico*. Esta fue la segunda ocasión de los hermanos Hurtado en el país norteamericano. La representación de Guatemala participó mostrando su cultura, especialmente con el café y otros productos.⁶⁷ Pero también mandó a la marimba de los Hurtado como representación de toda la nación guatemalteca:

Entonces se empezó a oír que mandarían también entretenimiento. Estaban entonces la Banda Marcial de Guatemala, y la Sinfónica de Guatemala, ambas agrupaciones grandiosas y bellas, y empezó a hablarse también de Celso Hurtado y Hermanos. Entonces decidieron votar, para ver a quién querían mandar a San Francisco para la exposición. Afortunadamente, dos tercios del país votó por La Marimba de Celso Hurtado y Hermanos.⁶⁸

El repertorio escrito para la marimba comenzó a desarrollarse a partir de la evolución de las técnicas de cuatro o más baquetas. Por ello, fue necesario que cada intérprete tocara con más de dos baquetas, ya que de esa forma se podrían tener más voces para orquestrar la música antes mencionada.

Además, autores como Godínez, Vela, Moreno y Arrivillaga dan cuenta de la migración de población centroamericana hacia Estados Unidos y su confluencia musical con los músicos de ese país, así como del posterior desarrollo de las técnicas de cuatro baquetas.

⁶⁵ Lester Godínez, *Op cit*, p. 42.

⁶⁶ *Ibid.* p. 184.

⁶⁷ Efraín Figueroa, *Op cit*, p. 42.

⁶⁸ *Ibid.* p. 42



Figura 7: *Los Hermanos Hurtado en concierto dentro del edificio de Guatemala en la Exposición de San Francisco de 1915*, Efraín Figueroa Lemus, 2015.

Algunas fuentes indican que la *Marimba de los Hermanos Hurtado*, ya contemplaba la ejecución de la marimba con cuatro baquetas. Esto se muestra en el testimonio de Jesús B. Hurtado, que escribió sus memorias en la década de los años cincuenta del siglo XX. Hurtado dejó constancia sobre la dotación del cuarteto. Dicha cita es del año de 1914 y es notoria la disposición de las voces con respecto a los instrumentos de la orquesta.

Aún antes de fallecer, Arnulfo comenzó a usar una marimba pequeña adicional. Ahora Celso materializó la idea de Arnulfo y, además de la marimba grande, introdujo otra de 5 1/2 octavas, donde Celso toca, mostrando la técnica más avanzada de marimba de hoy, a la que nadie se acerca. La orquestación ahora era: Celso: 4 baquetas, representan 2 flautas y 2 oboes. Oscar: 4 baquetas, representando 4 violas, acompañamiento completo. Joaquín: 4 baquetas representando clarinetes bajos, combinación de cellos y violas. J. B. (Jesús): con el conocimiento y la experiencia ganados, representa una combinación de bajo, cello y violas.⁶⁹

⁶⁹ Efraín Figueroa Lemus, *Op cit*, p. 49.



Figura 8: Fotografía de Los Hermanos Hurtado a principios de los años cincuenta del siglo XX en donde cada uno sostiene cuatro baquetas, colección privada de la familia de Jesús B. Hurtado, 2023.

Diversos autores señalan la influencia de los marimbistas guatemaltecos en el desarrollo de la marimba estadounidense. Por ejemplo, en una tesis de la Universidad de Illinois se menciona: “Por lo tanto, la aparición del estilo de marimba guatemalteco en los Estados Unidos es otro factor en la influencia potencial en la técnica de marimba occidental.”⁷⁰

A principios del siglo XX, llegaron a Estados Unidos algunos xilofonistas que tocaban con cuatro baquetas. No existe evidencia de que dicha técnica fuera llevada por los guatemaltecos o chiapanecos. En ese sentido, todo apunta que los xilofonistas norteamericanos, en el intercambio de conceptos musicales, fueron quienes desarrollaron esta manera de tocar.⁷¹

Sobre este punto resaltan dos fotografías que muestran los primeros acercamientos a la ejecución con cuatro baquetas. La primera fotografía es de un xilofonista famoso llamado Lou Friscoe y data de 1919. En dicha imagen se puede apreciar una marimba *Leedy* y a Friscoe sosteniendo cuatro baquetas.⁷²

Moreno presenta otra evidencia valiosa en este respecto. Dicha foto pertenece al investigador y profesor David Harvey, de Boston, Massachusetts. En esta imagen de 1911 se muestra al xilofonista *Lawrence Coates*, conocido como “el Cota”, sosteniendo cuatro baquetas sobre una *Deagan Deluxe* de cuatro octavas.⁷³

⁷⁰ Kathleen Sherry Kastner, *The emergence and evolution of a generalized marimba technique*, University of Illinois at Urbana–Champaign, 1989. p. 12.

⁷¹ José Israel Moreno Vázquez, *The Marimba in Mexico and Guatemala Its Musical Development with Special Emphasis on the Four Mallets Technique and the Improvisation*, Universidad de Música y Arte Dramático de Gratz, 2016. p. 217

⁷² *Ibid.* p. 218

⁷³ Israel Moreno, *Op cit*, p. 197.



Figura 9: Foto de Lawrence Coates tocando con cuatro baquetas en 1911. Israel Moreno, 2016.

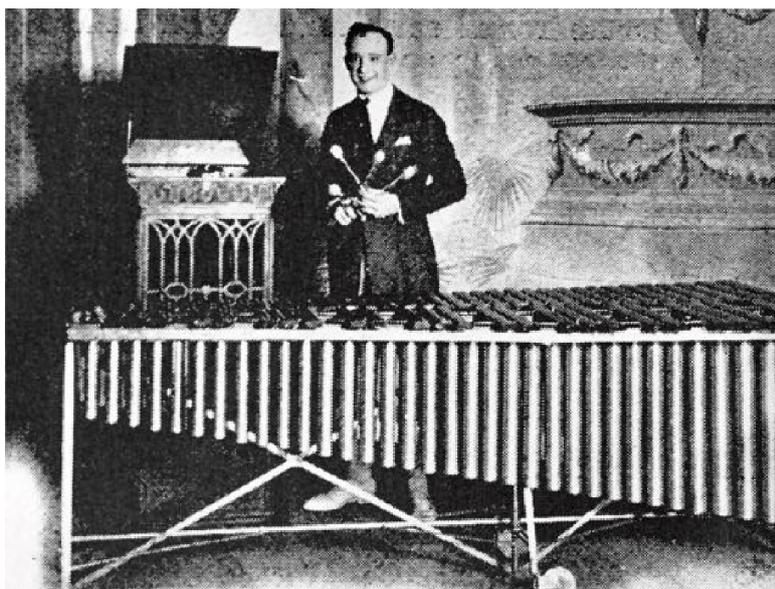


Figura 10: Foto de Lou Friscoe sosteniendo cuatro baquetas en 1919. Israel Moreno, 2016.

Moreno esboza la hipótesis de que la consolidación de la técnica de cuatro baquetas se generó a partir de un intercambio entre músicos y no fue directamente llevada por los intérpretes centroamericanos. Él mismo menciona que, aunque no existió evidencia definitiva del proceso antes descrito, sí se trató de una condicionante para el desarrollo de dichas ideas. Por ejemplo, escribe que “las constantes participaciones de los marimbistas quetzaltecos de Guatemala y chiapanecos de México en Estados Unidos generaron un intercambio musical que coadyuvó al desarrollo de la marimba en los tres países.”⁷⁴

Muchos de los ejecutantes guatemaltecos se terminaron asentando en Estados Unidos, pero, definitivamente, fueron Celso Hurtado y José Bethancourt los que hicieron mayores aportaciones al desarrollo de la marimba.⁷⁵

⁷⁴ Israel Moreno, *Op cit*, p. 196.

⁷⁵ *Ibid*, p. 75.

El primer personaje en cuestión es Celso Hurtado Benítez (1898 – 1968). Nacido en la ciudad de Quetzaltenango el 6 de abril, desde los 6 años se integró a la *Marimba Royal de los Hermanos Hurtado*. Celso fue el primer solista virtuoso e innovador del instrumento. Godínez lo señala como el marimbista guatemalteco capaz de explotar las posibilidades interpretativas de la marimba desde un enfoque solista, ya que tocaba con múltiples baquetas y tuvo una exitosa proyección internacional.⁷⁶

La figura de Hurtado fue determinante en Estados Unidos, país en el que radicó desde la primera mitad del siglo XX. Por ejemplo, en dos tesis doctorales, una de la Universidad Estatal de Ohio⁷⁷ y otra de la Universidad del Norte de Texas,⁷⁸ se señala a Celso como un marimbista excepcional. Además de que se comenta sobre repertorio que interpretó para la ocasión y el recinto donde se presentó.

Este concierto se realizó el 7 de abril de 1947 en el Carnegie Hall, y en este se anunció a Hurtado como el mayor virtuoso de la marimba del mundo. El repertorio de esa noche estuvo compuesto por su propio arreglo de la *Campanella* de Paganini, *Danza húngara n.º 6* de Brahms, *Danza macabra* de Saint-Saëns, entre otros.⁷⁹

Dicho recital comenzó a partir de las 20:30 horas y fue acompañado por el pianista Narciso Figueroa según el programa del evento.⁸⁰ El programa incluyó: el “Concerto N° 1 y la Campanella de Paganini; Hungarian Dance n° 6 de Brahms y el poema sinfónico Dance Macabre de Saint-Saëns. En la segunda parte, incluyó Caprice Basque de Sarasate, Malagueña de Lecuona, Waltz N° 1 de Chopin, y la Hungarian Rhapsody N° 2 de Franz Liszt.”⁸¹

Sara E. Smith menciona que Hurtado también ofreció un recital como solista, acompañado de un pianista, en el Teatro Lux de la ciudad de Guatemala el 12 de mayo de 1944. Como dato curioso, el instrumento utilizado por Hurtado en este recital fue una marimba construida por él mismo.⁸²

Hurtado también participó en un concierto a beneficio de la *Escuela de Humanidades de Occidente*, que fue realizado el 20 de mayo de 1957 en el teatro Municipal de la ciudad de Quetzaltenango. En este fue acompañado al piano por Javier González Pichardo, y en hemerografía de la época se anunciaba a Celso como el virtuoso de la marimba.⁸³

⁷⁶ Lester Godínez, *Op cit*, p. 225.

⁷⁷ Sarah E. Smith, *The development of the marimba as a solo instrument and the evolution of the solo literature for the marimba*, The Ohio state university, 1995.

⁷⁸ Jen- I, Fang, *Op cit*, p. 7.

⁷⁹ Sarah E. Smith, *Op cit*, p. 22.

⁸⁰ Lester Godínez, *Op cit*, p. 228.

⁸¹ *Ibid*, p. 228.

⁸² Sarah E. Smith, *Op cit*, p. 22.

⁸³ Boletín Universitario, *Recital a beneficio de la Escuela de Humanidades de Occidente*, Noticias Universitarias, artículo. Año XI, No. 5, Guatemala mayo de 1957.

De esta forma, existen un número importante de investigaciones que documentan la carrera de Celso. En estos se destaca la maestría interpretativa y el cómo Celso posicionó a la marimba en el nivel de cualquier instrumento solista.⁸⁴ Por ejemplo, en otro concierto ofrecido por Hurtado, se resalta su interpretación de música occidental y de sus propias composiciones.

En esa oportunidad no alcanzó a presentarse en su natal Quetzaltenango, lo que sí sucede en 1957, luego de una serie de conciertos en México y Guatemala. En esa ocasión, el Grupo de Artistas y Escritores Renacimiento (GEAR) se presentó en el teatro municipal acompañado del pianista mexicano Javier González Pichardo, con quien realizó una gira hispanoamericana. En el programa destacan, de Celso Hurtado, Los Viejitos (vales miniatura), Rapsodia guatemalteca, El Quetzal, Son del recuerdo y otras de carácter universal."⁸⁵

Hurtado también se presentó en recitales interpretando sus propias obras. En un artículo académico destacan cuadros de repertorio de las diferentes ediciones del PAS.⁸⁶ Entre estos destaca el recital que Celso ofreció en 1967 en el *Orangewood Academy Auditorium*, que se realizó en el marco de dicha convención. En este interpretó obras de su autoría. Por ejemplo, tocó: *Gypsy Dance, Indita Coquette, El Quetzal, Lamento Gitano* y *Miniature Ballet Waltz*.⁸⁷

11/4/67	Hurtado, Celso	El Quetzal	Marimba	Hurtado, Celso	Marimba Recital	Orangewood Academy Auditorium
11/4/67	Hurtado, Celso	Gypsy Dance	Marimba	Hurtado, Celso	Marimba Recital	Orangewood Academy Auditorium
11/4/67	Hurtado, Celso	Indita Coquette	Marimba	Hurtado, Celso	Marimba Recital	Orangewood Academy Auditorium
11/4/67	Hurtado, Celso	Lamento Gitano	Marimba	Hurtado, Celso	Marimba Recital	Orangewood Academy Auditorium

Figura 11. Tabla del PAS donde se documenta el recital de Hurtado, Robert Bridge.

⁸⁴ Lester Godínez, *Op cit*, p.228.

⁸⁵ Alfonso Arrivillaga, *La marimba Maderas de mi Tierra*. Embajadora musical de Guatemala, Kamar, 2010. p. 52

⁸⁶ Para mayor información consultar: [Percussive Arts Society \(pas.org\)](http://Percussive Arts Society (pas.org))

⁸⁷ Robert Bridge, *The Evolution of Solo Marimba Repertoire*, Artículo. p. 30.

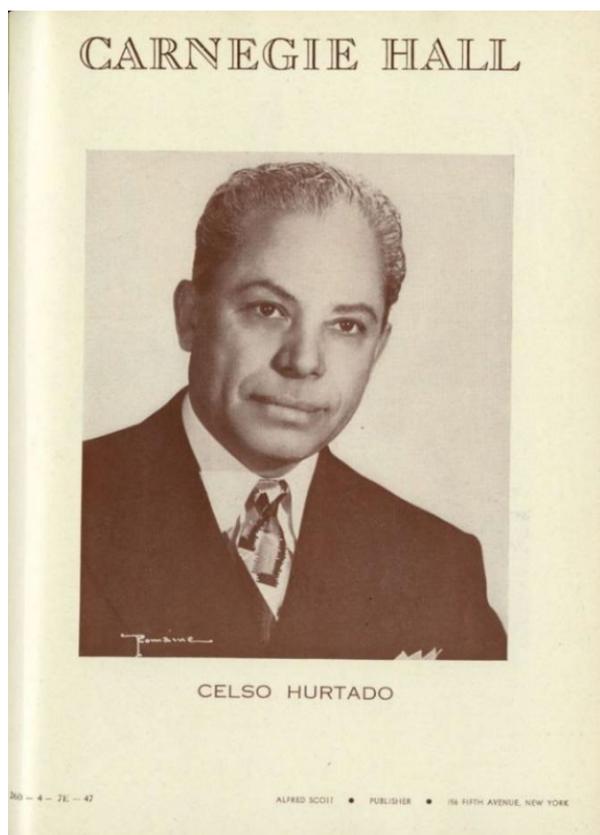


Figura 12. Foto de Celso Hurtado en el Carnegie Hall. Universidad del Valle de Guatemala, 2021.

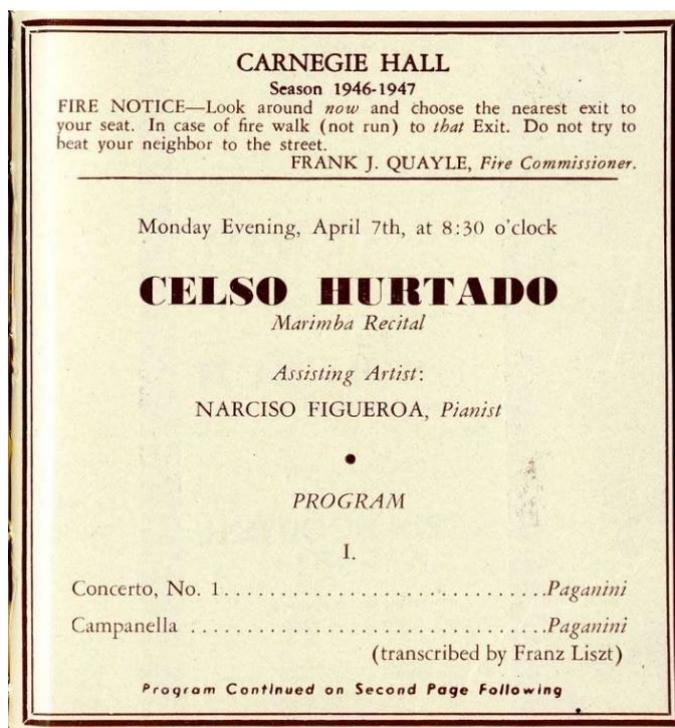


Figura 13: Programa de concierto en Carnegie Hall. Universidad del Valle de Guatemala, 2021.

El siguiente personaje es José Bethancourt, quien resulta de particular interés, ya que se considera uno de los primeros ejecutantes que dominaron la técnica de cuatro baquetas. Por ejemplo, el investigador Robert Houston señala: “En la mayoría de estas transcripciones, las partes de marimba estaban destinadas para dos baquetas. Sin embargo, muchas de las transcripciones de Earl Hatch y José Bethancourt requieren tres y cuatro baquetas.”⁸⁸

Bethancourt es reconocido como uno de los más destacados marimbistas que emigraron a Estados Unidos. Godínez documenta su carrera y destaca las grabaciones que realizó en la ciudad de Nueva Jersey formando parte de la famosa *Marimba Centroamericana* de los años veinte del siglo pasado.

Por su parte, Alfonso Arrivillaga anota que Bethancourt, al terminar una gira y siendo parte de la *Marimba Centroamericana*, compró el instrumento grande y lo fraccionó. Es interesante anotar que con esa marimba cubrió varios contratos que tenía con la *Metropolitan Opera House* de Nueva York y con la *Hollywood Land and Water Company*.

De la misma forma, también realizó actuaciones en el *Teatro Ziegfeld*.⁸⁹ Bethancourt se estableció en la ciudad de Chicago, donde permaneció largo tiempo, y trabajó en una estación de radio llamada *NBC* (National Broadcasting Company). Como educador fundó la cátedra de marimba en la universidad de ese estado.⁹⁰ Su labor como ejecutante fue sobresaliente ya que sería encargado de tocar el xilófono en la orquesta de Xavier Cugat (1900-1990), importante promotora de la música latina en los Estados Unidos.⁹¹



Figura 14. José Bethancourt tocando con cuatro baquetas. Israel Moreno, 2016.

⁸⁸ Robert Houston, *Op cit*, p. 11.

⁸⁹ Alfonso Arrivillaga, *Op cit*, p. 51.

⁹⁰ Lester Godínez, *Op cit*, p. 232.

⁹¹ Israel Moreno, *Op cit*, p. 121.

Bethancourt fue maestro de marimbistas que desarrollaron métodos, repertorio y posturas que hoy se estudian en la academia. Por ejemplo, fue maestro de varios exponentes de la marimba norteamericana como Clair Omar Musser, quien es considerado el padre de la marimba estadounidense.

De esta manera, podemos argumentar que los marimbistas guatemaltecos tuvieron una influencia directa en el desarrollo del instrumento en los Estados Unidos. En ese sentido, Moreno menciona: “Bethancourt también fue profesor de marimba de distinguidos artistas de marimba y maestros de marimba en los Estados Unidos como el famoso Musser, Gordon Peters, Peter Gordon y Mitchell Peters.”⁹²

En otra cita se demuestra la importancia que tuvo Bethancourt también como educador, ya que en la década de los cincuentas su alumno Gordon Peters formó un ensamble con evidente influencia del maestro José. En ese sentido, Godínez apunta: “Es digno de mención el notable trabajo realizado por el grupo *The Marimba Masters* fundado por Gordon Peters en 1954 con otros jóvenes estudiantes de percusión y alumnos del maestro.”⁹³

Ahora bien, es sabido que la empresa *Deagan* tomó como modelo la marimba llevada por los guatemaltecos para realizar un nuevo modelo de xilófono que patentó y llamó *nadimba*.⁹⁴ Arrivillaga comenta que tanto José Bethancourt y Celso Hurtado son imprescindibles al hablar de la historia de la marimba en Estados Unidos. En ese sentido, argumenta que se convirtieron en guías para Musser y John Calhoum Deagan, en cuanto al desarrollo y las mejoras de los prototipos de marimbas que se fabricaron.⁹⁵

Otra cosa importante es que José Bethancourt, marimbista del cual se ha indagado mucho en este capítulo también manufacturó para Deagan baquetas que se comercializaron en su empresa.⁹⁶ El mismo Stevens asegura que las baquetas utilizadas por Bethancourt poseían ciertas particularidades en cuanto a los materiales empleados, así como la dureza de la cabeza de la baqueta. Stevens menciona este hecho en su famoso *Method of movement of marimba*:

La idea de las baquetas de abedul surgió de una versión americanizada de las baquetas guatemaltecas; las baquetas de José Bethancourt, no disponible actualmente. A principios de la década de 1970, todas las demás baquetas de teclados tenían varas de ratán, plástico o nylon, y generalmente tenían 15" de longitud. Las baquetas de Bethancourt tenían varas delgadas de madera, afilados hasta la cabeza, pero aún más rígidos que cualquier otra cosa disponible en ese momento.⁹⁷

⁹² Israel Moreno, *Op cit*, p. 121.

⁹³ Lester Godínez, *Op cit*, p. 271.

⁹⁴ *Ibid*, p. 41.

⁹⁵ Alfonso Arrivillaga, *Op cit*, p. 51.

⁹⁶ Para mayor información consultar: [The Deagan Resource - A Historical Reference Catalog of Deagan Instruments](#).

⁹⁷ Leigh Howard Stevens, *Method of movement of marimba*, New Jersey, Keyboard percussion publication, 1993 (1 ed.1979), p. 118.

Es clara la influencia guatemalteca en el desarrollo de la marimba estadounidense. Fue tal la importancia que tuvieron los guatemaltecos que Moreno anota: “Así se sentaron los precedentes para el inicio de la marimba "clásica" o "contemporánea", que condujo a la fabricación industrial de las marimbas y a su desarrollo en el siglo XX.”⁹⁸

Nuestro trabajo pretende dar un giro a estas interpretaciones, enfatizando que, aunque los marimbistas guatemaltecos no llevaron las técnicas, es clara su influencia en el desarrollo del instrumento. En este sentido, se puede seguir el avance de la marimba desde el enfoque anglosajón, o se podría optar por construir una postura que parta de la región centroamericana y México.

En una tesis doctoral de la Universidad Estatal de Ohio, la investigadora Ashley Nicole Summerlin, afirma que los músicos guatemaltecos fueron determinantes para el desarrollo de la técnica: “Los virtuosos de la marimba guatemalteca introdujeron por primera vez la técnica de cuatro baquetas en los Estados Unidos a finales del siglo XIX.”⁹⁹ Esto, sin duda, pone el foco de atención en el hecho de que los marimbistas centroamericanos poseían un dominio significativo en el instrumento y de las técnicas de ejecución.

Gracias a las enseñanzas de José Bethancourt un joven Clair Omar Musser aprovechó sus conocimientos para proponer una nueva forma de ejecución. Esto resulta algo controversial, pues se adjudica a Musser, en cuanto a *desarrollo musical*, la idea de la interpretación con cuatro baquetas. Incluso él mismo es reconocido por la historia como el pionero de dicha práctica, no sólo como ejecutante sino también como compositor y educador.

“Musser también fue el inventor del agarre Musser, en un momento, un uso extendido de la técnica de cuatro baquetas que permitió una mayor independencia en el control de las baquetas en comparación con los otros agarres de cuatro baquetas que se estaban utilizando en ese momento. Los orígenes del agarre Musser todavía está sujeto a especulación. Según Vida Chenoweth, "Musser no mencionó la fuente de su agarre..." Sin embargo, a menudo hablaba de artistas de marimba que usaban otros agarres de cuatro baquetas.”¹⁰⁰

En contra posición, la Mtra. Jenny López menciona que “la influencia del estilo de los marimbistas guatemaltecos y chiapanecos en el uso de las cuatro baquetas; ya que es usual ver en la marimba tenor o requinta al llamado “tenor” o “solista” que toca solo con sus cuatro baquetas en una marimba, mientras improvisa y complementa la melodía con acordes, duplica la voz principal, utiliza acordes con movimientos paralelos y realiza el movimiento técnico de la muñeca, es llamado, ahora académicamente, golpe vertical, que se puede apreciar en los estudios de Musser.”¹⁰¹

⁹⁸ Israel Moreno, *Op cit*, p. 70.

⁹⁹ Ashley Nicole Summerlin, *A Repertoire Guide Including Annotations of High School Level Keyboard Percussion Works for Four Mallets*, The Ohio State University, 2019. p. 18.

¹⁰⁰ Adam Eric Berkowitz, *A Comparative Analysis of the Mechanics of Musser Grip, Stevens Grip, Cross Grip, and Burton*, Florida Atlantic University, 2011.

¹⁰¹ Jenny Arcelia López Infante, *Op cit*, pp. 10- 11.

Ahora bien, presentaremos las opiniones de investigadores estadounidenses que afirman categóricamente que otro personaje importante de la época para el contexto norteamericano fue el inventor de la técnica de redoble independiente. Se escribe: “Una importante técnica de sostenimiento desarrollada por Leigh Howard Stevens es el redoble con una sola mano. La muñeca gira rápida y ligeramente para producir un redoble entre las baquetas interior y exterior de la misma mano.”¹⁰²

Encontramos otros ejemplos de investigaciones de rigor en torno a la marimba en donde afirman que las técnicas fueron implementadas y generalizadas por Stevens. Es claro que existe un posicionamiento absolutista en cuanto a las ideas planteadas en las tesis. Por ejemplo, tenemos que:

"En las décadas de 1970 y 1980, Leigh Howard Stevens desarrolló muchas técnicas nuevas que entusiasmaron a las personas que estaban interesadas en la marimba como instrumento solista en los Estados Unidos y Europa. Stevens introdujo el redoble con una sola mano, los golpes independientes individuales y otras técnicas nuevas. Las baquetas con mango de abedul también se hicieron populares, ya que funcionaban muy bien con el nuevo *agarre Stevens*.”¹⁰³

En otro ejemplo localizado en una tesis de la Universidad de Kansas anota que “Stevens es más conocido por su increíble virtuosismo técnico, el desarrollo de su propia técnica de cuatro baquetas y su enfoque de la transcripción para marimba. Desarrolló varias técnicas nuevas para marimba, sobre todo el redoble independiente con una sola mano. Mantener tenido el sonido es uno de los problemas fundamentales de este instrumento y Stevens logró encontrar una manera de sostener una nota de forma independiente con una mano.”¹⁰⁴

Por ello, la documentación en torno a la figura de Stevens versa sobre la consideración de ser uno de los mayores exponentes de la técnica de cuatro baquetas, sin tomar en cuenta la tradición marimbista centroamericana que fue presentada en este capítulo. Esta tradición resultó fundamental incluso para el propio Stevens. Según la opinión de Vida Chenoweth apunta que antes de que Stevens patentara su técnica para tocar el trémolo independiente, ella observó a Celso Hurtado hacerlo.

“Aunque Stevens fue el primer marimbista en sistematizar y documentar la técnica independiente de cuatro baquetas, es importante reconocer que no fue el primer intérprete en utilizar la técnica avanzada del redoble independiente en su forma de tocar. Vida Chenoweth usó el redoble de una sola mano antes que Stevens, pero lo vio por primera vez en la interpretación como solista del marimbista guatemalteco Celso Hurtado.”¹⁰⁵

¹⁰² Christopher Scott Norton, *Transcribing for Solo Marimba*, Louisiana State University and Agricultural & Mechanical College, 1988. pp. 30- 31.

¹⁰³ Michelle Colton, *Typologies of Movement in Western Percussion Performance: A Study of Marimbists' Gestures*, Faculty of music, University of Toronto, 2013. p. 11

¹⁰⁴ Luke Dull, *Op cit*, p. 8.

¹⁰⁵ Kathleen Sherry Kastner, *The emergence and evolution of a generalized marimba technique*, University of Illinois at Urbana-Champaign, 1989. p. 53.

Ahora bien, encontramos una tesis de doctorado de la Universidad del Norte de Texas en donde el autor rescata información acerca de las técnicas utilizadas por el propio Leigh Howard. En dicho documento pone sobre la mesa: “Las opciones para marimba de redobles aumentan drásticamente en el contexto de la interpretación con cuatro baquetas. Stevens enumera cinco tipos básicos de redoble para tocar la marimba.”¹⁰⁶

Incluso utiliza una conceptualización que propone Stevens en donde señala que los marimbistas centroamericanos utilizan un tipo de técnica al que denomina el redoble "guatemalteco". Acerca de ese punto menciona que dicha técnica es aquella “en el que las cuatro baquetas percuten el teclado simultáneamente. Se trata de una adaptación de una técnica centroamericana de dos baquetas.”¹⁰⁷

Es indudable que la tradición marimbista centroamericana permeó directamente al desarrollo de la academia norteamericana. Este proceso fue un intercambio cultural que permitió la *evolución* de la propia marimba. Cabe mencionar, que este instrumento, después de algunas innovaciones tecnológicas, se convirtió en un instrumento de concierto. De esta manera, hemos expuesto mediante revisión de las fuentes que las técnicas fueron generadas desde el intercambio de conceptos y de nuevas aproximaciones a la interpretación marimbística.

El cometido de este capítulo es repasar los trabajos que han documentado el fenómeno de la marimba centroamericana en Estados Unidos, y de cómo desde aquel país se tiene una valoración dividida en cuanto a la influencia de los marimbistas guatemaltecos. Ponemos sobre la mesa algunas ideas de investigadores que la marimba y las técnicas se desarrollaron en aquel país, mientras que otros dan por hecho que las técnicas fueron llevadas con las migraciones.

En esta sección 2.3 nos ocupamos de indagar en el devenir de las técnicas de cuatro baquetas desde el enfoque que se logró con la migración masiva de centroamericanos al país del norte. En ese sentido, hacemos énfasis en la forma abarcante de patentar los enfoques técnicos por parte de los marimbistas estadounidenses, ya que pensamos que no se trata de quién inventó el trémolo independiente, o de quién fue el primer ejecutante en utilizar la técnica de cuatro baquetas. Lo verdaderamente importante es poner sobre la mesa una mejor consulta de fuentes y poner en duda algunos supuestos que se dan por hecho desde Estados Unidos.

En octubre de 2014 se creó como parte de la Universidad de Kutztown el *Centro para la investigación de los instrumentos de teclado de percusión*¹⁰⁸, el cual está conformado de una colección documental de las carreras de varios de los más destacados artistas de teclado de percusión desde principios a mediados del siglo XX.

¹⁰⁶ Adam B. Davis, *The art of marimba articulation: A guide for composers, conductors, and performers on the expressive capabilities of the marimba*, University of North of Texas, 2018. p. 64

¹⁰⁷ *Ibid*, p. 65.

¹⁰⁸ Para mayor información consultar: [Official website: Wells-Rapp Center for Mallet Percussion Research \(kucmpr.org\)](http://Official_website:_Wells-Rapp_Center_for_Mallet_Percussion_Research_(kucmpr.org))

En dicho portal virtual se encontró un artículo especializado que se publicó en 2023, el cual refuerza la hipótesis de esta investigación. Ese texto pone el foco en la particularidad de la técnica de los primeros marimbistas centroamericanos.

Desde tiempos muy tempranos, los marimbistas indígenas centroamericanos que tocaban marimbas diatónicas de calabaza a veces sostenían dos baquetas en su mano derecha para tocar la melodía, y una sola baqueta en la mano izquierda para sonar acompañando las notas graves. Con el tiempo, los marimbistas guatemaltecos y mexicanos mejoraron el diseño de la marimba y formaron conjuntos. En febrero de 1890, un conjunto guatemalteco itinerante de marimba actuó en un teatro en Buffalo, Nueva York. La representación gráfica de este grupo en un periódico local muestra al ejecutante de la derecha sosteniendo cuatro baquetas.¹⁰⁹



Figura 15. Conjunto guatemalteco itinerante en Buffalo, Nueva York, 1890. Wells-Rapp Center for Mallet Percussion Research, 2023.

Como conclusión de esta sección, podemos afirmar que, aunque los marimbistas guatemaltecos y chiapanecos no llevaron propiamente la forma de tocar con cuatro baquetas, sí fueron parte fundamental para el desarrollo de las técnicas de ejecución, así como de la construcción de un nuevo instrumento que tomaría fuerza como una disciplina con las características de concierto nacido desde la región centroamericana y para su posterior desarrollo y dispersión por el mundo.

¹⁰⁹ David Harvey, *An Illustrated Look at the Evolution of Four-Mallet Marimba Technique*, Wells-Rapp Center for Mallet Percussion Research, 2023. p. 3.

2.4 La técnica del tenorista

La figura del tenorista es un tema ampliamente estudiado en la tesis de doctorado de Israel Moreno. Dicho trabajo lleva como título: *The Marimba in Mexico and Guatemala Its Musical Development with Special Emphasis on the Four Mallets Technique and the Improvisation*. Esta investigación es la más completa que se ha realizado en torno a la marimba y las técnicas empleadas en la tradición en Chiapas. Moreno realizó transcripciones para estudiar a los solistas de la época. Es muy importante mencionar que esto permitió toda una reflexión profunda, ya que estos intérpretes demostraron una capacidad técnica y musical excepcional.

Esta tesis de doctorado se transformó en un libro llamado: *La marimba en Chiapas, evolución y desarrollo musical*. En este trabajo, el Dr. Moreno, desde el ámbito tradicional y por medio de ejemplos comentados, documenta el desarrollo y devenir musical de las prácticas tradicionales. Por ello, se aboca a la descripción exhaustiva de la técnica del tenorista a través de sus ejecutantes y agrupaciones, pero sin dejar de lado los procesos históricos y el contexto de la época. Además, el autor determina que dentro de la práctica del tenorista, se engloban cinco tipologías de improvisación, las cuales han dado identidad a la música y músicos en Chiapas.

Las investigaciones sobre la marimba en México han dejado de lado, exceptuando la tesis de la Mtra. López Infante y los trabajos del Dr. Moreno, indagar más sobre el desarrollo de las técnicas que conforman la música tradicional chiapaneca. Moreno menciona que: “tampoco existen estudios que provean información sobre el origen, desarrollo y transformación de las técnicas de ejecución, la apropiación de nuevas técnicas como el uso y evolución de las cuatro baquetas y la necesidad de abordar un repertorio más complejo”.¹¹⁰ Con lo mencionado también se podría dar fuerza a la afirmación que hace Godínez al comentar que existen pocos trabajos documentados con rigor en la escritura o conceptos musicales.¹¹¹

En el capítulo anterior se explicó el formato estandarizado de la marimba en Chiapas. En este se agregó un instrumento más para complementar la agrupación, siguiendo la propuesta de Francisco Santiago Borraz. Dicha implementación instrumental abre una nueva etapa histórica para la marimba y su desarrollo musical. Pero la aportación más trascendente que hizo Santiago fue originar el concepto del tenorista o solista.¹¹²

Músicos de Comitán y de Venustiano Carranza entrevistados por Moreno, convienen en señalar que Francisco Santiago Borraz fue el precursor de dicha técnica. Se refieren a él como un gran marimbista que comenzó a tocar con cuatro baquetas en los años veinte del siglo pasado.¹¹³ Aunque no se tiene evidencia documental concreta, se puede tomar a la memoria colectiva como una fuente para hablar de la importancia de Francisco Santiago Borraz.

¹¹⁰ Israel Moreno, *Op cit*, p. 14.

¹¹¹ Lester Godínez, *Op cit*, p. 85.

¹¹² Israel Moreno, *Op cit*, p. 195

¹¹³ *Ibid*, p. 195.

Francisco Santiago fue un gran educador de figuras que, posteriormente, se volvieron parte del escenario musical. Por ejemplo, Moreno menciona que: “el maestro Santiago tuvo como alumnos a marimbistas a los que hoy se reconoce como grandes en la historia del instrumento del siglo XX: Límbaro Vidal y Jorge Zúñiga”¹¹⁴

En una fuente hemerográfica de 1951, se aprecia la labor como docente de Borraz. El investigador Hilario Cigarroa menciona sobre esta fuente que: “El artículo dice que en 1931 el maestro Santiago Borraz formó un grupo nuevo, que participó en 1933 en un concurso en Tuxtla Gutiérrez, en el cual se requería interpretar la música popular del estado, así como ciertas obras que un jurado les daría a conocer la noche anterior al concurso.”¹¹⁵



Figura 16. Fuente hemerográfica. *Suplemento Cultural Chiapas*, portada del 1º de julio de 1951, Hilario Cigarroa Vázquez, 2018.

¹¹⁴ *Ibid*, p. 132

¹¹⁵ Hilario Cigarroa, *Op cit*, p. 22.

Durante la primera mitad del siglo XX, se dio un fenómeno migratorio peculiar en Chiapas. Los músicos chiapanecos optaron por emigrar hacia Estados Unidos para buscar una mejor calidad de vida. Entre estos migrantes se encontraban: la marimba de *Los hermanos Solís*, el *Águila de México*, la marimba de *Los hermanos Domínguez*, la marimba de *Los hermanos Salvatti*, la marimba de *Los hermanos Marín*, José Ovando y Carlos Tejada.

A partir de los treinta se comenzó a documentar la actividad de los músicos mencionados. Estas fuentes nos permiten acercarnos al repertorio adoptado y, con ello, a las nuevas formas de tocar el instrumento. Muchos de los músicos regresaron a Chiapas después de haber pasado largas temporadas en el vecino del norte. "Algunos músicos siguieron viajando a los Estados Unidos, motivados quizá por la inestabilidad que seguía teniendo el México recién salido de la revolución social. Sin embargo, otros músicos de Chiapas regresaban y con ello seguían aportando nuevos elementos al desarrollo musical de la marimba."¹¹⁶

Un ejemplo de esta situación fue José "el fax" Ovando, marimbista reconocido por labrar su carrera como ejecutante en Estados Unidos, quien destacaba por su jerga "chicana":

El poeta Santiago Serrano cultivó amistad con Ovando y a la muerte de este escribió en un artículo cómo lo conoció: "Personaje chaparro de pelo lacio, frente amplia y que hablaba *spanglish*, jerga idiomática de la comunidad latina que emigra a Estados Unidos. Así llamábamos cariñosamente a José Ovando, nuestro gran marimbista. ¡El Fax!"¹¹⁷

Ovando fue de los primeros marimbistas en Tuxtla en tocar con cuatro baquetas algunos géneros musicales propios de la "Era del jazz" estadounidense. El *fax*: "fue de los primeros en ejecutar con cuatro baquetas e iniciar la posición de solista, esto además de traer el novedoso ritmo del *Foxtrot*, le dio prestigio entre la recién creada comunidad de marimbistas."¹¹⁸

Para esta tesis de maestría, que busca partir de los referentes centroamericanos y chiapanecos, Ovando resulta una figura fundamental para la reconstrucción histórica de la técnica de cuatro baquetas. Por ejemplo, en una entrevista al hijo de Ovando se menciona que:

"Un elemento no mencionado en las crónicas de la época, pero de vital importancia en la ejecución de la marimba, fue la aportación de Ovando de hacerlo con cuatro baquetas. Su hijo, don Gil, lo recuerda y nos cuenta: "Mi viejo tocaba con cuatro baquetas, sólo él lo hacía en ese tiempo. No había solistas. Era tan vivo que tocaba la melodía y se acompañaba en el bajo."¹¹⁹

¹¹⁶ *Ibid*, p. 137.

¹¹⁷ Raúl Mendoza, *Op cit*, p. 27.

¹¹⁸ *Ibid*, p. 28.

¹¹⁹ *Ibid*, p. 31

El investigador Raúl Mendoza también enfatiza el aporte musical y estilístico de José *el fax* Ovando para la marimba chiapaneca. Este anota que “la música de los cuartetos de marimba entró a nuevos ritmos y técnicas, se hizo más cosmopolita al introducir los instrumentos del jazz. Su ejecución con cuatro baquetas dio la pauta para que la siguiente generación de marimbistas desarrollara un nuevo puesto en la marimba *el solista*.”¹²¹

Otro referente de los procesos de integración musical fue Carlos Tejada Henestrosa (1897-1995), quien regresó a Chiapas en la década de los treinta del siglo pasado. Tejada, como integrante de la marimba de Los Hermanos Marín, viajó a Estados Unidos en 1920. Un año después fueron a Argentina, Brasil y Uruguay, realizando una estancia en Panamá al terminar la gira. Entre 1922 y 1927, Tejada trabajó con frecuencia entre México y Estados Unidos. En 1927, regresó al vecino del norte para realizar presentaciones en Chicago, Detroit, Florida, Washington, San Luis Misuri.¹²²

Moreno apunta que: “Carlos Tejada permaneció en Chicago cuatro meses y en 1928 partió a Nueva York para radicar ahí hasta 1936, año en que regresó a Chiapas. A partir de entonces organizó su marimba orquesta, que llegó a ser muy conocida en los pueblos de la costa y a la que después, en 1954, nombró La Lira de Oro.”¹²³ A Tejada se le adjudica haber integrado instrumentos de aliento metal a los ensambles de marimba, y el ser precursor de la *marimba orquesta*. Quizá si seguimos con más atención la carrera de Tejada podamos encontrar algunos indicios del trabajo de los marimbistas mexicanos en las grandes bandas de los Estados Unidos.

A Carlos Tejada se le atribuye haber introducido la música “americana” a Chiapas, es decir, la música de las grandes bandas (big bands), e incorporar varios instrumentos de aliento a la agrupación marimbística, lo que trajo como resultado la dotación instrumental que desde entonces y hasta hoy en día se conoce como marimba orquesta.¹²⁴

Autores como Mendoza (2015), Cigarroa (2018) y Moreno (2019), concuerdan que la marimba se estableció en Chiapas como una práctica musical convencional y socialmente aceptada desde la década de los cuarenta del siglo XX. “Durante los años cuarenta, cuando la marimba ya estaba realmente posicionada en todo Chiapas, en muchas poblaciones había varias agrupaciones, tanto pequeñas (de tres a siete músicos) como grandes (con dos marimbas y varios instrumentos de aliento).”¹²⁵

Además, Mendoza establece que en esta misma temporalidad, la marimba se posicionó en el plano institucional: “Para 1940 la marimba ya era considerada el instrumento que representaba al estado, los gobiernos post revolucionarios, que tenían como base el *Nacionalismo revolucionario*, dieron inicio a su reconocimiento y la institucionalizaron en la educación de Chiapas.”¹²⁶

¹²¹ Raúl Mendoza, *Op cit*, p. 45.

¹²² Israel Moreno, *Op cit*, p. 140

¹²³ *Ibid*, p. 140.

¹²⁴ *Ibid*, p. 140.

¹²⁵ *Ibid*, p. 141.

¹²⁶ Raúl Mendoza, *Op cit*, p. 54.

En dicha década, los ensambles de marimba se convirtieron en una actividad económicamente rentable para los músicos del estado. Al tratarse de un trabajo, los marimbistas pudieron acceder a los medios de reproducción musical de la época. Para los años treinta, Tuxtla Gutiérrez ya contaba con un salón de baile llamado *El Casino Tuxtleco*. Es decir, la ciudad era capaz de ofrecer espectáculos a una emergente clase media que era entretenida por los marimbistas, artistas locales que sólo vivían de ejecutar dicho instrumento.¹²⁷

Es importante mencionar el contexto chiapaneco en esas fechas, Moreno apunta que durante la década de los treinta y cuarenta “la música se popularizaba rápidamente, gracias a la radio, que jugó un papel impresionante como medio de difusión. Las primeras grabaciones discográficas empezaron a difundirse en todo México, el cine mexicano cobró un auge sin precedentes y así la música viajaba por todo el país.”¹²⁸

En 1937 se estableció la primera estación de radio en Tuxtla llamada *XEON*. Dicho medio de difusión musical fue esencial para los marimbistas, en cuanto a la adopción de nuevas músicas e influencias para su qué hacer. Mendoza apunta que “la música tropical tomó fuerza y la marimba la incorporó como suya; así, el danzón, el mambo, el chachachá y el bolero se sumaron al repertorio, a la par de la música que llegaba de los Estados Unidos como el charleston y el swing.”¹²⁹

Sin embargo, a principios de siglo las familias chiapanecas difícilmente podían acceder un radio propio. Por ello, los músicos tuvieron un acceso limitado a las nuevas canciones en años primigenios. Además, la competencia por el trabajo se acrecentó y los marimbistas fueron obligados a integrar nuevas músicas para amenizar los eventos y, en ese sentido, para cubrir los contratos laborales.

En este sentido, los marimbistas chiapanecos demostraron una capacidad musical excepcional, ya que, además de ser unos ejecutantes con cualidades extraordinarias, también podían aprenderse repertorio a primera escucha. Este panorama histórico resulta fundamental para entender la técnica de las cuatro baquetas, y para comprender el fenómeno musical de la marimba en Chiapas desde su contexto. De esto Moreno destaca que:

Algunos marimbistas entrevistados nos contaron lo que hacían para aprender la música nueva de la radio sin tener un aparato receptor en casa: algunos de ellos, cuando sabían el horario en que se transmitían las piezas de moda, se reunían sentados en el exterior de la casa de alguna familia que tenía radio y cada integrante del grupo se concentraba en memorizar de una sola vez su parte a ejecutar; es decir, el de la armonía de la marimba se concentraba en los acordes, los de las primeras y segundas voces en las melodías correspondientes y, si había alguien que ejecutara instrumento de aliento, en las posibles variantes o adornos. En cuanto la canción terminaba corrían al lugar de ensayos, generalmente era la casa del director musical, y empezaban a recordar lo escuchado.¹³⁰

Los investigadores señalan que en los años cuarenta en Chiapas se conformaron algunos ensambles que siguen vigentes en nuestros días. Este proceso fue impulsado por el financiamiento gubernamental, como fue el caso de la Marimba de la Policía Municipal de Tuxtla Gutiérrez, conocida como La Poli de Tuxtla.¹³¹

¹²⁷ *Ibid*, p. 68.

¹²⁸ Israel Moreno, *Op cit*, 139

¹²⁹ Raúl Mendoza, p. 139.

¹³⁰ *Ibid*, p. 141.

¹³¹ *Ibid*, p. 142.

En este mismo contexto, la iniciativa privada formó varias marimbas orquestas, como las de *La Corona* o *La Carta Blanca*, que emplearon a músicos formados en las bandas sinfónicas. Además, con la sección de *aliento metal* se dio mayor personalidad y libertad creativa al solista. Por ello, en los cincuenta del siglo XX los solistas tuvieron un periodo de un esplendor. Entre los mayores referentes de esta época estuvieron Manuel “El Güero” Vleeschower y Danilo Gutiérrez.¹³²

Mendoza concuerda que durante la década de los cincuenta: “La Poli de Tuxtla fue dirigida por el maestro Ricardo Sánchez Solís, e integraban el grupo su hermano y dos jóvenes que se convertirían en los solistas que marcarían las tendencias musicales y el estilo de improvisación de las agrupaciones marimbísticas de Chiapas: Danilo Gutiérrez García, de Villaflores, y Manuel Vleeschower Borraz, de Venustiano Carranza”¹³³

Joe Porter, en su tesis de maestría, habla del estilo mexicano de tocar con seis baquetas. Algo que concibe como un desarrollo técnico y musical único de México. Porter menciona que: “la segunda mitad del siglo XX, otra importante escuela de marimba de seis baquetas se desarrolló en México. Esta escuela tomó música folclórica popular mexicana, originalmente interpretada por varios marimbistas al mismo tiempo en una sola marimba, y arregló las partes para un intérprete usando seis baquetas. Este estilo de tocar la marimba con seis baquetas fue desarrollado por Manuel Vleeschower (1921-2000) y Zeferino Nandayapa (1931-2010).”¹³⁴

Como nuestra investigación busca reivindicar las aportaciones de Centroamérica en el desarrollo de la marimba de concierto, la investigación de Israel Moreno resulta fundamental ya que nos ofrece transcripciones de improvisaciones de Vleeschower y de Danilo, dos de los marimbistas chiapanecos más importantes de las últimas décadas. Su acierto es que no trata de encontrarles un espacio en la música occidental, sino que respeta la música tradicional desde su espectro y sólo muestra la forma particular de la interpretación musical chiapaneca.

Hasta este momento, se han mencionado personajes nodales para la historia de la marimba centroamericana, que han utilizado la herramienta de la transcripción de música de concierto desde principios del siglo XX. En ese sentido, nuestra hipótesis de trabajo es que la ejecución de estos repertorios dotó de cierto bagaje musical a las técnicas de ejecución de los marimbistas.

Por ejemplo, el percusionista estadounidense Lawrence Kaptain realizó una investigación del fenómeno marimbístico en Chiapas en la década de los ochenta del siglo pasado. En ese momento se estaban consolidando los primeros concursos estatales de marimba en Chiapas. Kaptain encontró un terreno fértil para el estudio del instrumento con una generación de marimbistas pujante y con cualidades interpretativas sobresalientes.

¹³² Raúl Mendoza, *Op cit*, p. 142.

¹³³ Manuel Vleeschower Borraz, cuyo abuelo procedente de Bélgica se instaló en ese poblado chiapaneco a finales del siglo XIX; asimismo, por el lado materno es descendiente de la familia de Corazón Borraz. Manuel Vleeschower tocó en una gran cantidad de agrupaciones de Chiapas, en Tuxtla Gutiérrez, San Cristóbal, Comitán y estuvo muy poco tiempo en la Ciudad de México, pero destacó tanto al tocar con cuatro baquetas que transformó los voicings (distribución de las voces en las cuatro baquetas) y desarrolló un estilo propio que ha influido en todos los marimbistas solistas desde entonces hasta hoy. Vleeschower fue también el primero en tocar con cinco y seis baquetas”. Israel Moreno, *Op Cit*, pp. 145 - 165.

¹³⁴ Joe Porter, *A new six-mallet marimba technique and its pedagogical approach*, University of Lethbridge, 2011. p. 3.

Hilario Cigarroa realizó una investigación muy completa de los concursos estatales. En estos certámenes había una sección dedicada a la música “clásica”. Esta categoría era considerada de mayor prestigio entre los marimbistas del certamen. Cigarroa también menciona que estas iniciativas dieron como resultado el florecimiento de una nueva generación de marimbistas más enfocada en la música académica occidental. Dichos músicos se educaron de manera formal en las escuelas como el ICACH, después UNICACH, así como en casas de cultura que preparaban para los concursos.¹³⁵

Existe una lista considerable de obras que fueron utilizadas en los concursos. Entre las más memorables se encuentra: “la *Obertura Raymond* del compositor Ambroise Thomas, interpretada por la marimba del municipio de Jiquipilas, que obtuvo el primer lugar en 1988. También destaca el primer movimiento de la *Quinta Sinfonía* de L. V. Beethoven que le dio el triunfo a la marimba Águilas de Chiapas del maestro Límbano Vidal en 1989; *Obertura Rosamunde* de Franz Schubert que fue interpretada por la marimba Águilas de Chiapas y la Marimba de Concierto Soconusco del municipio de Tapachula.”¹³⁶

La marimba chiapaneca es un instrumento que se ha desarrollado en el ámbito popular y en el académico. Como instrumento popular se encarga de interpretar música regional, folclórica, versátil y comercial. Su expresión más común es el formato de marimba orquesta, que se presenta en fiestas, eventos culturales y sociales e inclusive en actos fúnebres. Por otra parte, la marimba puede fungir como instrumento académico cuando se presenta en salas de concierto, foros o recintos culturales, con un público que llega, exclusivamente, a escuchar el “concierto de marimba”. Además de que su repertorio se conforma es de música clásica o académica”¹³⁷

Ahora bien, para finalizar esta sección 2.4 pondremos sobre la mesa la opinión de la Mtra. Jenny López, quien es catedrática y docente del área de marimba y percusión de la UNICACH. En ese sentido, después de la revisión de fuentes en torno a las técnicas de cuatro baquetas y su devenir histórico. Podremos dar fuerza a la opinión de la investigadora. Ella menciona: “En general, puedo decir que el agarre Burton es coincidente al agarre tradicional que se usa en Chiapas desde antes que Gary Burton lo diera a conocer como su agarre, y se puede demostrar por algunos marimbistas locales (Chiapanecos) que son antecesores de Gary Burton, que ya utilizaban ambos agarres cruzados, como Manuel Vleeshower (1923-2000), Zeferino Nandayapa (1931-2010) y Danilo Gutiérrez (1928-2017), por mencionar algunos”¹³⁸

¹³⁵ Hilario Cigarroa Vázquez, *Los concursos estatales de marimba: su historia y su impacto en la cultura musical de Chiapas*, Repositorio UNICACH, 2018. p. 73.

¹³⁶ En los concursos estatales también se interpretaron *Czardas*, de Vittorio Monti; *Caballería Ligera y Poeta y Campesino*, de Franz Von Suppé; la obertura de *Guillermo Tell*, de Giacchino Rossini; el *Vals Capricho* de Ricardo Castro; *Tocata y Fuga en D menor*, de J. S. Bach; la obertura de *Las Bodas de Figaro y La Pequeña Serenata Nocturna*, de W. A. Mozart; la *Danza Húngara no. 5* de Johannes Brahms; *Rapsodia Húngara no. 2*, de Franz Liszt; *Fantasia Impromptu*, *Vals Brillante* y *Vals del minuto*, de Frederic Chopin; *El Barbero de Sevilla*, de Giacchino Rossini; *El Vuelo del Abejorro*, de Rimsky Korsakov; la *Danza Macabra*, de Camille Saint-Saëns; *El Huapango*, de Pablo Moncayo; *Sones de Mariachi*, de Blas Galindo. Estas muchas obras más fueron dando año con año el enriquecimiento musical y de repertorio que se disfrutó en cada concurso estatal”, *Ibid*, p. 74.

¹³⁷ *Ibid*, p. 99.

¹³⁸ Jenny Arcelia López Infante, *Op cit*, p. 15.

Capítulo III

En el tercer capítulo de este trabajo se realizará un análisis comparativo mediante la metodología de ejemplos comentados. Se quiere demostrar que el repertorio *marimba solo* contiene elementos en común con las convenciones interpretativas de la práctica del solista en Chiapas. Asimismo, se problematizarán fragmentos de obras de repertorio estándar para marimba solista vinculando su carácter interpretativo con transcripciones y conceptos interpretativos del tenorista.

Es importante comprender que esta forma de ejecución del solista en Chiapas se ayuda de herramientas interpretativas muy eficientes para el acercamiento a la marimba, así como para el dominio espacial del instrumento. A lo largo de este documento de tesis hemos encontrado referencias que sugieren que los libros educativos en el área de percusión se ocupan de estandarizar la técnica de 2 y 4 baquetas.¹³⁹ En ese sentido, se propondrá una metodología que provea de la información necesaria para lograr esa estandarización desde el enfoque nacional.

3.1 Obras representativas para la marimba de la segunda mitad del siglo XX a la actualidad

En esta sección se hablará sobre el desarrollo musical que ha existido en torno a la marimba y a la ejecución musical con cuatro baquetas. Como se ha detallado en el segundo capítulo, las técnicas interpretativas de la marimba han estado sometidas a procesos históricos de desarrollo y consolidación. Por ejemplo, en un primer momento, y ante la falta de repertorio, se recurrió a las adaptaciones de música de corte occidental para solventar la escasez de música escrita para ese instrumento.

A partir de la segunda mitad del siglo XX, con la recién inaugurada perspectiva occidental de la marimba, surgió un movimiento compositivo que durante 50 años ha generado la mayoría del repertorio estándar para el instrumento. Los propios marimbistas y percusionistas han realizado composiciones y comisiones de obra para acrecentar el acervo marimbístico.

En diversas investigaciones se describe dicho proceso. Por ejemplo, en una tesis de 2005 se realizó un análisis de los primeros proyectos de comisión de obra a compositores. Dichos proyectos fueron una forma de contrarrestar la problemática de la carencia de repertorio escrito para la marimba. “El *National Endowment for the Arts* (NEA) emitió en 1986 a través de la Sociedad de Artes de Percusión (PAS) una subvención para comisión de obra a tres marimbistas de renombre internacional, William Moersch, Leigh Howard Stevens y Gordon Stout. Tres compositores ganadores del Premio Pulitzer se reunieron para componer tres nuevas obras para marimba.”¹⁴⁰

¹³⁹ Adam Junyi Tan, *Macro- Kinetics: Creating a marimbists' model of implementing physical gestures in solo marimba performance*, The University of western Australia. 2017.

¹⁴⁰ Jen- I, Fang, *Op cit*, p. 2.

Los proyectos de comisión que se han realizado a lo largo de la historia de la marimba, han sido fuente de diversas obras que se consideran imprescindibles para el estudio académico del instrumento. Tal es el caso de Nancy Zeltzman y Robert Van Sice, quienes realizaron a principios de la década comisiones de obra en el marco del PAS. Entre las piezas encontramos, *See Ya Thursday* de Steven Mackey, *Rhyme and Reason* de Eugene O'Brien, y *Marimbology* de Gunther Schuller.¹⁴¹

Otro ejemplo es la maestra Keiko Abe que, ante la falta de repertorio, comenzó a componer su propia música, también realizó un trabajo importante de comisión de obra con compositores de su época. Encontramos una tesis de la Universidad de Toronto que da cuenta de ello, se escribe: “Además de Abe; Michiko Takahashi, Mutsuko Fujii, Sumire Yoshihara y Mutsuko Tanneya. Además, a diferencia de Abe que tocaba exclusivamente la marimba, Takahashi, Fujii y Yoshihara también participaron en numerosos conciertos y estrenos de obras de percusión, y aunque eran marimbistas virtuosos, no se especializaron únicamente en el instrumento.”¹⁴²

En ese sentido, la evolución del instrumento también trajo consigo el interés tanto de intérpretes como de compositores de acrecentar el repertorio. “En las décadas de 1980 y 1990, el rango de marimba se expandió nuevamente a cuatro octavas y media y cinco octavas. Los principales compositores escribían para la marimba, como Daniel Druckman, Minoru Miki, Steve Reich, Joseph Schwantner, Luciano Berio, Hans Werner Henze, etc.”¹⁴³

Es claro que la marimba ha sido objeto de esfuerzos sobresalientes en el ámbito académico. Encontramos el comentario de una tesis de la Universidad de Washington del 2014, la autora comenta que el fenómeno relacionado a la necesidad de generar mayor repertorio, también se vio en la serie de recitales con nueva música: “A principios de la década de los sesenta, comenzaron a aparecer notables intérpretes de la marimba. En 1960, Yoshihisa Mizuno dio su primer recital de marimba, patrocinado por el periódico Tokyo Shinbun, y en 1962 el Trío de Marimba *Xebec* el cual fue formado por tres estudiantes de Asabuki: Keiko Abe, Shizuko Ishikawa y Noriko Hasegawa.”¹⁴⁴

El marimbista Bryan Zator explica que este fenómeno se desarrolló de una manera exponencial mediante el esfuerzo conjunto de las marimbistas japonesas, que desde la segunda mitad del siglo XX han fortalecido el camino para las nuevas generaciones.

"A principios de la década de 1960, la marimba comenzó un viaje importante en cuanto a su desarrollo general. Dos marimbistas japonesas, Keiko Abe y Mutsuko Fujii, ayudaron a elevar el nivel de conciencia sobre la marimba y captaron la atención de muchos compositores japoneses conocidos para escribir nueva música para el instrumento. A través de sus esfuerzos de comisión de obra y ejecución, ayudaron a allanar el camino para una rica, aunque joven, historia de marimba en cuanto a contribuciones musicales.¹⁴⁵

¹⁴¹ Jen- I, Fang, *Op cit*, p. 2.

¹⁴² Ryan C. W. Scott, *The Art of Marimba in Tokyo: Emergence in the Twentieth Century*, Faculty of Music University of Toronto, 2015. p. 58

¹⁴³ Michelle Colton, *Typologies of Movement in Western Percussion Performance: A Study of Marimbists' Gestures*, Faculty of music, University of Toronto, 2013. pp. 11- 12.

¹⁴⁴ Megumi Ochi, *One Hundred Years of the Concert Marimba: American and Japanese Innovation and Convergence, 1915 to 2014*, University of Washington, 2016. p. 48.

¹⁴⁵ Brian Zator, *Japanese Marimba: Music & More*, Texas A&M University Commerce, 2017. p. 1

Muchas de las obras representativas de segunda mitad de siglo XX fueron creadas en la década de los sesenta, ya que existía poco repertorio y una inquietud de generar música nueva para el instrumento. Mostramos un comentario extraído de una tesis doctoral de la Universidad estatal de Arizona del 2016, el autor hace referencia a la importancia que tuvieron los compositores. “La mayoría de los percusionistas fueron a conocer a Akira Miyoshi, estudiando sus piezas *Conversation for marimba* o *Torse III*. *Torse III*, compuesta en 1965, es la primera gran pieza de marimba japonesa sin acompañamiento que requiere el uso de cuatro baquetas a lo largo de toda la obra.”¹⁴⁶

Ahora bien, es importante destacar el dato de que en los dos recitales ofrecidos por Keiko Abe entre 1968 a 1971. En el repertorio interpretado en ambos conciertos se encuentran obras fundamentales del repertorio marimbístico contemporáneo. Se destacan en el recital de 1968 obras como: *Torse III* de Akira Miyoshi, *Divertimento for Marimba and Alto Saxophone* de Akira Yuyama, *Two Movements for Marimba* de Toshimitsu Tanaka, *Time* de Minoru Miki.¹⁴⁷

Los recitales de 1968 vinieron acompañados de dos conciertos más en los años posteriores. En 1969, Keiko Abe ofreció una presentación denominada *An Evening of Marimba II*. Dicho recital incluyó el estreno de la obra *Marimba-Stuck* de Maki Ishii. El tercer concierto fue denominado *An Evening of Marimba III* realizado en 1971, mismo que incluyó la famosa obra *Mirage* de Yasuo Sueyoshi.¹⁴⁸

Ahora bien, es interesante que gracias a los aportes en cuanto a comisión de obra, estrenos y conciertos. Fue que, a partir de los ochenta, dicha música se comenzó a popularizar en Estados Unidos. Por ejemplo, encontramos este comentario que justifica este dicho:

“En las décadas de 1960 y 1970, los percusionistas comenzaron a tomar la situación del repertorio en sus propias manos, posiblemente debido a la falta de composiciones originales de marimba. La marimbista Keiko Abe fue una defensora de la marimba y comisionó muchas obras nuevas. Entre los años 1964 y 1986 hubo 54 nuevas piezas escritas para ella por 32 diferentes compositores.”¹⁴⁹

En ese sentido, también hay que destacar el aporte guatemalteco de finales del siglo XIX. Se podría justificar el hecho desde los propios compositores que desde los primeros años del siglo XX escribían obras para piano abiertas a los “*amigos señores marimbistas*”. El caso de Jesús Castillo, autor de la obra *fiesta de pájaros*, hoy fundamental del repertorio marimbístico regional.

El maestro Lester nos ofrece un dato ante la situación de la marimba en su nacimiento. Siempre ha sido una problemática la falta de repertorio escrito para el instrumento. En Guatemala, la transcripción y el arreglo de obras para piano terminaron por ser práctica común y cotidiana entre la comunidad de marimbistas.

¹⁴⁶ Matthew D. Holm, *The Common Voice from Japan: A Performance Guide and Examination of the Three Unaccompanied Marimba Pieces Performed by Keiko Abe on October 4th, 1968*, Arizona State University, 2016.

¹⁴⁷ Rebecca Kite, *Op cit*, p. 53.

¹⁴⁸ *Ibid*, p. 54.

¹⁴⁹ Ashley Nicole Summerlin, *Op cit*, p. 32.

En ese sentido, Godínez ofrece una explicación razonable para ese respecto y propone un devenir natural ante la falta de repertorio el adaptar obras para el piano, que recordemos que también es un instrumento de teclado. De esa forma, anota: “Es importante recordar que la marimba doble o cromática nació sin repertorio propio, por lo que al marimbista le resultó lógico y accesible echar mano del repertorio para piano, haciendo uso de las facilidades de la transcripción musical, lo cual resulta perfectamente explicable.”¹⁵⁰

Piezas originalmente escritas para piano o para otros instrumentos, fueron fácilmente adaptadas a la marimba por los hábiles marimbistas. Sin embargo, obras importantes de Germán Alcántara y Jesús Castillo adquirieron en la marimba una identidad propia al grado que se han tenido por obras del repertorio marimbístico, siendo escritas originalmente para piano. Tal el caso del famoso vals *La Flor del Café* y la mazurca *Mi Bella Guatemala*, de Alcántara, así como también, el *Valse Capriccio Español Fiesta de Pájaros* y las famosas *Oberturas Indígenas* de Jesús Castillo.

A este respecto, es importante destacar que en el manuscrito pianístico de la 1er. Obertura Indígena del maestro Castillo, compuesta en 1897, encontramos una importante anotación de puño y letra del compositor que demuestra que se estaba consciente de las necesidades musicales de los marimbistas. Tal anotación reza literalmente: “De uso absolutamente libre para mis queridos amigos los Sres. Marimbistas. Ciudad de las Cumbres, a 23 de abril de 1923. (Firma) Jesús Castillo.”¹⁵¹

Para finalizar esta sección 3.1, se quiere enfatizar que desde sus comienzo el fenómeno marimbístico se ha visto ante la problemática de la falta de repertorio escrito expresamente para el instrumento. Por ejemplo, el investigador David Eyler señala el repertorio guatemalteco como una fuente de música limitada por su falta de conocimiento académico. "Hasta hace poco, la literatura escrita específicamente para ensamble de marimba ha sido limitada. Las bandas de marimba guatemaltecas tienen repertorios muy grandes; Sin embargo, consisten principalmente en arreglos de canciones populares que se aprenden de memoria".¹⁵²

Esta sección servirá para establecer que el fenómeno de la marimba tanto desde el enfoque tradicional, como de la perspectiva académica occidental se trata de una situación contemporánea. Las obras representativas de nuestra época se comisionaron a finales del siglo pasado. En ese sentido, tendríamos que justificar la pertinencia de nuestro estudio al hacer un repaso por los procesos que han dado cuenta de la conformación de repertorio a la par de toda la historia del instrumento.

¹⁵⁰ Lester Godínez, *Op cit*, p. 240.

¹⁵¹ *Ibid*, p. 241.

¹⁵² David Paul Eyler, *The History and Development of the Marimba Ensemble in the United States and Its Current Status in College and University Percussion Programs (Musser)*, Louisiana State University and Agricultural & Mechanical College, 1985. p. 164.

3.2 Listado de repertorio estándar para marimba y propuesta desde un enfoque regional.

Para esta sección 3.2 se utilizará la lista de repertorio con la cual se han educado a generaciones enteras de marimbistas en la Facultad de Música de la UNICACH. En ella se puede percibir la experiencia en cuanto al desarrollo consecuente del repertorio. En ese sentido, se es consciente del proceso personal de cada alumno y se le otorga música con respecto a su nivel en el instrumento. En dicha universidad los maestros de la cátedra de marimba y percusión han diseñado un listado de repertorio dividido en semestres desde propedéutico hasta licenciatura. Es interesante señalar que dicho trabajo ha existido en función de las necesidades propias del contexto chiapaneco.

“Posteriormente, la actual Facultad de Música de la UNICACH, que se creó el 2 de octubre de 1975, se integra al entonces Instituto de Ciencias y Artes de Chiapas (ICACH) en el año de 1982, mismo que fue reconocido como Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas seis años después. De 1989 a 1996 la universidad forma a músicos con el título de Técnico instructor en Educación Musical, y fue hasta 1997 que se ofrece una formación profesionalizante y más especializada bajo el título de Licenciatura en Música Instrumentista, la cual incluía a la marimba como una opción.”¹⁵³

Con la llegada del maestro Jesús Morales, en 1992, inició un acercamiento hacia la marimba académica, especialmente cuando introdujo la técnica de agarre independiente de Stevens. En 1997 con la llegada del Dr. Israel Moreno, se pondera el repertorio contemporáneo y la técnica de agarre cruzado tradicional mexicano.¹⁵⁴

Es por ello que en dicha casa de estudios se ofrece la posibilidad de estudiar de manera profesional marimba, enfatizando la formación de músicos e instrumentistas que comprendan y reconozcan la diversidad étnica y cultural del estado de Chiapas. En ese sentido, desde el caso regional, dicha universidad ya es nicho de instrumentistas dedicados íntegramente al estudio de la marimba.

En ese sentido, se quiere demostrar que los únicos dos países a nivel mundial que ofrecen la especialidad de marimba desde nivel licenciatura son Japón y México (Chiapas). Para eso presentaremos un comentario de una tesis de la Universidad de Toronto que da cuenta del hecho y escribe: “Japón tiene muchas escuelas con estudiantes que estudian marimba sin centrarse en los otros instrumentos de percusión. Keiko Abe, Eriko Daimo y Momoko Kamiya son solo algunas de los muchos grandes marimbistas y maestros de Japón que han comenzado este fenómeno de producir excelentes estudiantes que se centran en la marimba. Las competencias internacionales para marimbistas son cada vez más comunes, así como los festivales de marimba en todo el mundo.”¹⁵⁵

¹⁵³ Alan Arnulfo Villareal, *Repertorio mexicano de música contemporánea para marimba de concierto: análisis y sugerencias de estudio de seis obras solistas*, Programa de maestría y doctorado en Música, UNAM, 2022.

¹⁵⁴ Jorge Mario Mendoza, *Op cit*, p. 10.

¹⁵⁵ Michelle Colton, *Op cit*, pp. 12-13.

“Las necesidades (y dificultades) técnicas en la ejecución de la marimba suscitadas en la mayoría de los estudiantes exigen que se cuente con literatura útil que, a la par de resolver problemas técnicos específicos, aumente el conocimiento musical y habilidad del ejecutante. Esta razón me motivó a realizar los arreglos que aquí presento (integrando mis estudios del repertorio nacional mexicano), y que conforman un método para aprender y desarrollar los diferentes tipos de golpes fundamentales empleados en la marimba: vertical, independiente, lateral y la combinación de todos los anteriores.”¹⁵⁶

Habiendo expuesto el listado con el repertorio para *marimba solo* utilizado para la licenciatura en marimba de la UNICACH. Podremos comenzar a delinear la idea de una posible escuela mexicana de marimba. En dicha institución educativa se tiene más de 15 años de experiencia en cuanto al repertorio y su evolución. En ese sentido, se puede señalar de suma importancia la labor que se ha realizado, ya que hoy en día puede servir de catalizador para nuevas generaciones de marimbistas.

Es importante señalar que se tomó como referencia el listado de repertorio creado desde la *Academia de Marimba y Percusión* de la Facultad de Música de la UNICACH. Dicho listado tiene un interés especial para este trabajo de documentación, ya que se trata de un caso específico proveniente de una institución profesional de música en nuestro país. Por lo tanto, dicha lista de obras se ha compilado pensando en las necesidades de los estudiantes de aquella entidad educativa.

Otra cosa importante es que dicha lista esta ordenada en orden alfabético y con degradación de nivel. Se tiene un total de 200 obras, divididas en tres niveles: I a IV semestre de licenciatura, V a VII y de VIII a XIX. Esto se puede explicar como una consecuencia del trazo académico seguido en la UNICACH, en donde la licenciatura dura 9 semestres.

Ahora bien, encontramos un comentario en donde se enfatiza el hecho de que el repertorio para la marimba se ha expandido de tal manera, que hoy en día es fundamental elegir el mejor repertorio para los estudiantes, es importante recalcar que se trata de un trabajo doctoral del 2019: “El repertorio de teclado a cuatro baquetas se ha expandido exponencialmente en las últimas cinco décadas. Es una labor abrumadora para los educadores musicales y los especialistas en percusión seleccionar el repertorio solista apropiado para los estudiantes.”¹⁵⁷

Al tratarse de una investigación del año del 2019, podemos esbozar la idea de que desde la universidad en Chiapas se está a la vanguardia en cuanto a la selección y formalización de un repertorio estrictamente académico. Por ejemplo, encontramos otro comentario en el cual se deja entre ver que la forma en la que se selecciona la música para cada alumno en la UNICACH, tiene mucho que ver con el siguiente comentario. “El aspecto más importante de la selección del repertorio, especialmente cuando se trata de que los profesores seleccionen el repertorio para sus alumnos, es que debe haber un proceso de reflexión detrás de lo que el alumno aprenderá de la pieza que se le asigne.”¹⁵⁸

¹⁵⁶ Jenny Arcelia López Infante, *Op cit*, p. 5.

¹⁵⁷ Ashley Nicole Summerlin, *Op cit*, p. 92.

¹⁵⁸ *Ibid*, p. 36.

En ese sentido, se puede establecer que ya se tiene la experiencia necesaria en cuanto a la selección de repertorio. Es bien sabido dentro del claustro de maestros de percusión de la UNICACH se le da especial énfasis en cuanto a la selección de música para cada alumno, incluso los mismos académicos, toman en cuenta elementos de la personalidad de cada uno para determinar qué tipo de repertorio podría ayudar al desarrollo de sus potencialidades interpretativas.

Se debe de visualizar el carácter institucional que ha tenido dicha universidad. Destacándose como la mejor escuela de marimba en Latinoamérica. De esa forma, se puede dar cuenta de la evolución de la propia institución, ya que en veinte años han generado una escuela solvente para el ámbito académico occidental del instrumento, pero con una fuerte tradición que se respalda con estudios serios. En ese sentido, se podrá esbozar un primer acercamiento al estudio académico de la marimba partiendo de elementos que provienen de la tradición. La idea es proponer que la técnica del tenorista pueda ayudar para el abordaje de repertorio convencional.

Ahora bien, se ha planteado toda la cuestión argumentativa en torno a las técnicas de cuatro baquetas. Es importante mencionar que dichos acercamientos han sido particulares para cada caso. En ese sentido, así como la marimba se ha desarrollado mediante procesos históricos y culturales complejos, también las técnicas de ejecución se han permeado de dichos avances.

Por ejemplo, encontramos un comentario de diferentes métodos y de una obra fundacional del repertorio para marimba, la famosa *Yellow after the rain*. En ese sentido, el aporte de Peters y su trabajo en el ramo de la educación son considerados como material de estudio en escuelas profesionales de Estados Unidos. La siguiente cita de una tesis doctoral de la Universidad de Arizona en 2015 demuestra que la investigadora se basa en un ejercicio que puede ayudar para el montaje de la obra mencionada:

“Un ejercicio común en los métodos de cuatro baquetas consiste en tocar ascendentemente y descendentemente con movimientos dobles verticales con el mismo intervalo en cada mano. En este ejercicio, los intervalos entre las cuatro baquetas siguen siendo los mismos a medida que las baquetas se mueven hacia arriba y hacia abajo en el teclado al unísono, por grado conjunto o por salto. *Fundamental Method for Mallets: Book 1* de Mitchell Peters, el primer ejercicio de cuatro baquetas consiste en golpes dobles verticales tocados individualmente por cada mano, comenzando con el intervalo de una quinta ascendente y descendente en do mayor.”¹⁵⁹

De esa manera, en la siguiente sección se propondrá por medio de la metodología de ejemplos comentados, postulados siguiendo las ideas propuestas anteriormente. Es claro que, si un ejercicio puede funcionar para abordar una obra en específico, también se pueden utilizar conceptos bien definidos durante años para abordar material de estudio académico.

¹⁵⁹ Kendra McLean, *Improving Note Accuracy and Tone Consistency on Marimba Through the Practice of Four-Mallet Chorales*, The University of Arizona, 2015.

3.3 Ejemplos comentados de repertorio estándar para marimba, transcripciones y ejercicios de tenoristas

Esta sección es la parte metodológica del documento, en ella se propone utilizar un análisis comparativo mediante ejemplos comentados. Así como se detalló a lo largo del segundo capítulo, la música de marimba en Chiapas también adoptó en su repertorio adaptaciones y arreglos de música académica de corte occidental para solventar la falta de música compuesta específicamente para ese instrumento. Este fenómeno desembocó en un desarrollo de las técnicas de interpretación, sobresaliendo la forma de tocar con cuatro baquetas de parte del tenorista.

3.4 Ejemplos de *posición cerrada*

La forma de tocar del solista está determinada por su conocimiento de las piezas, interpretando por sí solo, con la ayuda de las cuatro baquetas, cada una de las partes que conforman el ensamble, es decir: simultáneamente ejecuta la primer y segunda voz, armonía y bajo. Por ello, con un amplio conocimiento del repertorio, este músico debe de asimilar no sólo las voces, sino comprender la función que cada una de ellas ejerce sobre el discurso musical.

La primera disposición armónica que denominaremos *posición cerrada* refiere a la utilización de triadas para armonizar, así como a la introducción de la estructura armónica más utilizada en esta práctica. Esta consiste en doblar con las voces exteriores (1 y 4), la misma nota a distancia de octava fija y de manera paralela. Las baquetas internas (2 y 3), se ocupan de completar las voces faltantes en los acordes. La línea melódica se armoniza trazada con la octava, generando posiciones melódicas típicas de la práctica tradicional.

De esta forma, el tenorista toca la melodía a distancia de octava con las baquetas externas y rellena los acordes con las baquetas internas. Esta forma de ejecución es particular de los marimbistas en Chiapas. Ha sido un proceso que ha conformado al correr de los años, mismo que ha puesto las bases que definieron el estilo sonoro que identifica a la marimba de Chiapas.¹⁶⁰

Moreno asegura que esta posiciones son producto del desarrollo musical natural en Chiapas. En ese sentido anota: “Así se generaron patrones armónicos muy definidos que ayudaron a implementar diferentes posiciones para solucionar y encontrar esta gama de colores armónicos”¹⁶¹ Las formas de ejecución pueden considerarse en una herramienta interpretativa útil para el abordaje de repertorio en el cual también se han localizado rasgos similares a la posición cerrada chiapaneca.

¹⁶⁰ Israel Moreno, *Op cit*, p. 216.

¹⁶¹ *Ibid*, p. 203.

Se mostrará un ejemplo en la figura 17 un extracto de la famosa obra *Yellow After the rain* de Mitchel Peters. Dicho fragmento es de especial interés ya que, como se mencionó en la sección 2.3, Peters al haber sido alumno de José Bethancourt deja abierta la especulación que fueron influenciados por la forma de tocar guatemalteca. Así como se ha mencionado, la *posición cerrada* se caracteriza por realizar una octava entre las baquetas 1 y 4, dejando las baquetas internas para la armonía.

Esta sección resulta especialmente complicada porque la idea es realizar la melodía armonizando con acordes en bloque y con las voces exteriores a distancia de octava clavada. Se puede abrir el cuestionamiento de que, si se tuviera la destreza técnica del tenorista, el cual domina esa forma de tocar, podría ser más viable su abordaje.

The image displays a musical score for a percussion instrument, likely a tenor drum, in 3/4 time. The score consists of six staves of music. The first staff begins with a fortissimo (ff) dynamic. The second and third staves continue the piece. The fourth staff includes dynamic markings: *Diminuendo*, *poco*, *p*, and *poco*. The fifth staff is marked *Ritardando*. The sixth staff concludes with a *ppp* dynamic. Below the staves, there is a diagram illustrating the drumstick technique. It shows two hands, labeled 'LH' (Left Hand) and 'RH' (Right Hand). The LH diagram shows sticks 1 and 2 crossing, and the RH diagram shows sticks 3 and 4 crossing. To the left of the diagram is a small staff with a treble clef and a series of vertical lines representing a drum roll, with a wedge-shaped dynamic marking indicating a *ppp* (pianissimo) dynamic.

Figura 18: Mitchell Petters, *Yellow after the rain*, fragmento.

En el siguiente ejemplo de la figura 19, se puede ver una sección de la obra del famoso percusionista y compositor Nebojsa J. Zivkovic, en dicho extracto se utiliza la misma posición armónica. Se realiza un gesto en escala con esos acordes a distancia de octava entre las baquetas 1 y 4. Es interesante mencionar esta obra ya que se trata de repertorio que sirve como preparación para piezas más complejas.

tempo primo, ma poco meno mosso

mp *rubato*

ritenuto

(mp)

tremolo sempre

cresc.

Figura 19: Nebojsa Jovan Zivkovic, *Andante for Uta*, fragmento.

En el siguiente ejemplo de la figura 20, se observa en el compás 4 y 9 que el compositor también utiliza acordes a distancia de octava entre las voces exteriores. Se puede demostrar mediante el análisis de esta disposición de los acordes que dicha manera de armonizar en el repertorio de marimba solo es muy similar a la posición cerrada empleada en Chiapas.

A

sub.mp

cresc.

mf

Figura 20: Richard Gipson, *Monograph IV*, fragmento.

En los siguientes ejemplos de las figuras 21 y 22 se muestra el tercer movimiento denominado: *Scherzo*, del concierto para marimba y orquesta de cuerdas del compositor alemán Eckhard Kopetzki. En el compás cinco comienza el tema principal del movimiento, se puede notar que se tratan de octavas entre las baquetas 1 y 4 mientras se agrega una tercera mayor para darle color a dichos acordes.

El compositor se apoya de la octava entre las voces externas para desarrollar el tema principal. Lo importante es que ese rasgo es algo característico en la ejecución del tenorista chiapaneco, la cual se caracteriza por mantener siempre intervalo de octava en las baquetas externas, mientras que las baquetas interiores se encargan de armonizar la línea melódica dibujada por la octava.

III.

Scherzo ♩. = 76

The image shows a musical score for the Marimba and Keyboard parts of the Scherzo movement. The Marimba part is written in a grand staff with two staves (treble and bass clefs). It begins with a forte (f) dynamic and features a melodic line with octaves between the outer mallets. The Keyboard part is written in a grand staff with two staves (treble and bass clefs) and is mostly silent, with 'G.P.' (Grave Play) markings. Dynamics include p (piano) and mf (mezzo-forte).

Figura 21: Kopetzki marimba concerto III, mov. *Scherzo*, fragmento.

The image shows a musical score for the Marimba part of the Scherzo movement. It is written in a grand staff with two staves (treble and bass clefs). It begins with a forte (f) dynamic and features a melodic line with octaves between the outer mallets. Dynamics include mf (mezzo-forte).

Figura 22: Kopetzki marimba concerto III, mov. *Scherzo*, fragmento.

En siguiente ejemplo de la figura 23 analiza un fragmento de la obra *Divertimento* de Eugenio Toussaint. En esa pieza encontramos algo muy similar a la posición armónica común en la práctica marimbística en Chiapas. Toussaint, haciendo gala de su conocimiento jazzístico, escribe acordes con la peculiaridad de que las voces en algunos momentos están a distancia de grado conjunto. De esta manera, se presenta otro ejemplo de repertorio que ostenta una clara similitud entre la forma de escribir para la marimba del maestro Eugenio con la forma que han tenido los tenoristas para la ejecución de la marimba con 4 baquetas.

Es claro que existe una similitud evidente entre dicha melodía con una de las formas de armonizar del tenorista. Se propone que dominando los ejercicios de intervalos se pueda lograr un mejor desempeño para el fragmento planteado. También podría recomendarse dominar en la mano izquierda los intervallos de terceras.

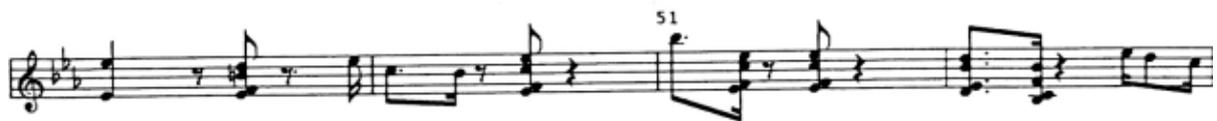


Figura 23: Eugenio Toussaint, *Divertimento*, fragmento.

De la misma manera, se hizo un arreglo para marimba solista de la obra *Pañuelo rojo*. El tenorista realiza la melodía a distancia de octava por lo que se vuelve una herramienta apropiada para tocar con cuatro baquetas. Este ejemplo de la figura 24 es pertinente para esta investigación ya que se pueda notar una clara confluencia en cuanto a los procesos interpretativos. De esa forma, si se cultivara la forma de tocar de los marimbistas en Chiapas, se podría dar herramientas a cualquier estudiante o profesional para abordar música que emplee octavas entre las voces de la marimba.

Figura 24: José Ovando de la Cruz, *Pañuelo rojo*, fragmento.

Se muestra otro ejemplo en la figura 25 que es una obra original escrita para marimba solo. En dicha pieza se utilizaron las posiciones armónicas más utilizadas en la música chiapaneca. Al tener una octava entre las baquetas externas, el marimbista comienza a tomar conciencia del instrumento conservando un centro restringido por las octavas. Toda la parte introductoria se escribió con estos preceptos interpretativos.

Anhelo para una larga espera
marimba solo

Cantabile ♩ = 105 Jorge Mario Mendoza
2020.

Sempre tremolo

Figura 25: Jorge M. Mendoza, *Anhelo para una larga espera*, fragmento.

Ahora bien, se presentarán dos ejemplos de interpretaciones de dos de los marimbistas que han sido reconocidos en Chiapas por su forma de tocar. El primero se trata de la obra *el cisne* de Agustín Lara, interpretada por Manuel Vleeschower. A su vez, el segundo ejemplo es también una improvisación, pero de Límbano Vidal, tenorista de la famosa marimba *Las Águilas de Chiapas*. Es notoria la madurez interpretativa de estos marimbistas ya que, se mostrarán las transcripciones de improvisaciones sobre temas populares. Se puede establecer que esta forma de tocar tan común en Chiapas es una herramienta útil para entender el teclado, la armonía y una posición en la marimba.

En el siguiente ejemplo de la figura 26, se puede apreciar un dominio evidente de la posición armónica que hemos explicado en esta sección. Al tratarse de la transcripción de una improvisación, cobra mayor relevancia ya que no sólo se está dibujando una melodía con las baquetas externas, sino que utiliza ritmos irregulares como cinquillos y tresillos.

En ese sentido, Moreno anota que en “la transcripción fragmentaria del tema Cisne, del compositor mexicano Agustín Lara, tocado a cuatro baquetas por Vleeshower, se aprecia su buen sentido de musicalidad en el fraseo y manejo armónico, así como sus variantes en la improvisación.”¹⁶² Es claro que los tenoristas en Chiapas son capaces de tocar melodías complejas mientras armonizan al mismo tiempo con las voces internas de la técnica de cuatro baquetas.

EL CISNE
(Marimba improvisation)

Agustin Lara

Played by Manuel Vleeshower
Transcription by Israel Moreno

Figura 26: Agustín Lara, *El cisne*, improvisación de Manuel Vleeshower, fragmento. Israel Moreno, 2016.

¹⁶² Israel Moreno, *Op cit*, p. 209.

Tenemos el siguiente ejemplo de la figura 27 se trata del tema *Morenita mía*, del compositor Armando Villareal Lozano, tocado por la Marimba Águilas de Chiapas y su solista y director Límbano Vidal Mazariegos. En éste se aprecian principalmente parte del solo de *Marta* tocado por Cliserio Molina. Transcripción de Betsabé Reyes e Israel Moreno. Como mencionamos anteriormente, Vleeschower influyó en muchos marimbistas con su estilo de improvisar, principalmente en los boleros, lo cual se puede distinguir en las grabaciones de los años setenta, y a partir de ello otros marimbistas buscaron sus propios elementos.

MORENITA MÍA
(Marimba improvisation)

Armando Villareal Lozano

Played by Límbano Vidal
Transcription by Israel Moreno



Figura 27: Armando Villareal Lozano, *Morenita mía*, improvisación de Límbano Vidal, fragmento. Israel Moreno, 2016.

Es claro que los marimbistas en Chiapas muestran en sus interpretaciones el desarrollo técnico en la ejecución que se ha alcanzado hasta la actualidad. Poner sobre la mesa que tanto la técnica del tenorista como en algunas obras de *marimba solo* se muestran a detalles los elementos que podían convertirse potencialmente en un estilo de organización para la música de marimba en México.

3.5 Ejemplo de posición cerrada – *cuachi* ¹⁶³

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

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

Para la posición cerrada se tiene que considerar tocar intervalos lo más cercanos posibles a la baqueta externa 1. Mientras que en la posición *cuachi* se tiene que buscar más cercanía entre las voces, generando disonancias de segundas con el afán de completar las notas de los tetracordes.

El ejemplo de la figura 28, se trata de una obra muy importante del repertorio marimbístico. Se puede percibir que los acordes utilizados por el compositor son tetracordes con séptima, de manera que, en la mano izquierda, entre las baquetas 1 y 2 se forman 2as, mientras que la mano derecha, entre baquetas 3 y 4, se presentan 4tas. Existiendo una distancia de 7ma entra las voces extrernas.



Figura 28: Emmanuel Sejourne, *Katamiya*, Fragmento.

¹⁶³ La posición cerrada - cuachi se caracteriza por buscar más cercanía entre las voces, se integra una sexta a los acordes por lo que se tiende a cerrar la armonía.

El ejemplo de la figura 29 muestra un par de acordes en el segundo compás del ejemplo. Vemos que estos acordes se forman con dos segundas menores en la mano izquierda. Este rasgo puede equipararse a la posición cuachi, ya que siempre se busca cercanía entre las voces 1 y 2.



Figura 29: David Steinquest, *Meditation*, fragmento.

El siguiente extracto de la figura 30, muestra una serie de tetracordes que se encuentran conformados por una cercanía de las voces. Se forman 2das entre ambas manos, así como cabe la mención de que son acordes paralelos, por lo que también puede ser dominado desde el enfoque chiapaneco. En ese sentido, existe una clara similitud en cuanto a forma de interpretar de los estudios de Musser con la ejecución por bloques de los tenoristas.



Figura 30: Claire Omar Musser, *Etude Op. 6 no. 9*, fragmento.

Es pertinente analizar parte del repertorio que conformará el material del concierto final de este proceso de maestría. En el siguiente ejemplo de la figura 31, se muestra otro fragmento de la obra de Eugenio Toussaint. Resulta de especial interés, ya que los acordes que utiliza son perfectamente trabajables teniendo la referencia de la posición cerrada cuachi.



Figura 31: Eugenio Toussaint, *Divertimento*, fragmento.

Es así, como se llevó a la práctica de la creación musical dicha forma de interpretar. En la figura 32 se muestra una sección de una obra compuesta ayudándose de la herramienta del tenorista. Es importante señalar que la melodía del compás 197, se realiza específicamente en la baqueta 4, por lo que los acordes integran voces importantes para la armonía.



Figura 32: Jorge M. Mendoza, *Anhelos para una larga espera*. fragmento.

De esta manera, la idea es generar los primeros avances y la aplicación de la técnica del tenorista. Misma que se focalizará al estudio del repertorio de la música contemporánea nacional e internacional para marimba. Ya que, aunque la práctica musical ha sido y es la base de la marimba chiapaneca, esta necesita de un fundamento teórico y metodológico que le permita desarrollarse hacia otras perspectivas, reinterpretando la tradición musical de marimba mexicana para llevarlo al ámbito de la música contemporánea nacional e internacional para marimba.

Se presentarán tres ejemplos de transcripciones de tenoristas en donde utilizan acordes disponiendo las voces de manera cercana. Los acordes integrando sextas tienen un color muy particular y recurrente en la forma de tocar de los tenoristas, ya cada fragmento integra elementos muy particulares de cada marimbista.

El ejemplo de la figura 33, se trata de la una transcripción de Rodrigo Santiago Villafuerte quien es el solista de la *Marimba Espiga de Oro*. Es importante destacar que tocó durante muchos años al lado de Manuel Vleeschower en dicho ensamble. Su estilo es muy parecido al de Vleeschower, es por eso que hoy en día es considerado como uno de los mejores tenoristas en Chiapas.¹⁶⁴

El siguiente extracto es especialmente interesante, ya que podemos observar la maestría de Santiago, ya que alternar entre posición *cerrada* y posición *cuachi*. Se puede notar que en los finales de frase, toca acordes estructurados con disposiciones más cerrada, integrando la sexta de cada armonía para lograr el color característico de los tenoristas.

NOCTURNAL

Jose Sabre Marroquín

Played by Rodrigo Santiago
Transcription by Israel Moreno

The image shows a musical score for the piece 'Nocturnal' by José Sabre Marroquín. The score is written in G major and common time (C). It consists of two staves: a treble clef staff for the melody and a bass clef staff for the accompaniment. Above the treble staff, the following chords are indicated: G, Em, Am7, D7, G, Em, Am7, D7. The melody in the treble staff begins with a quarter note G4, followed by quarter notes A4 and B4, then a quarter rest, and continues with eighth notes. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Figura 33: José Sabre Marroquín, *Nocturnal*, interpretación de Rodrigo Santiago, fragmento.

¹⁶⁴ Israel Moreno, *Op cit*, p.219.

Manuel Vleeschower Borraz alcanzó una madurez y dominio interpretativo en la década de los ochenta del siglo pasado. Un ejemplo de su manejo armónico, como en la improvisación, se puede percibir en su composición titulada *Mi cielo eres tú*.¹⁶⁵ Traemos a colación un fragmento de dicha obra, Moreno anota la importancia de ese extracto y apunta: “este ejemplo es muy importante porque muestra cómo en sus acordes ya omite la fundamental; en este caso, al estar en un (D Maj7) y no tener el re (D) en el acorde, pareciera un F#m7, elemento muy común en la música de jazz, y no tan común en los marimbistas.”¹⁶⁶

Al darle el tratamiento armónico en donde omite la fundamental, se generan intervalos cercanos entre las baquetas 1 y 2. Notamos la maestría interpretativa de Vleeschower ya que cambia de posiciones armónicas con facilidad, destreza y musicalidad. Como se ha mencionado en secciones pasadas, estas sonoridades ya son parte del lenguaje marimbístico chiapaneco.

The image shows a musical score for a piece titled "Mi cielo eres tú" by Manuel Vleeschower Borraz. The score is presented in two systems, each with a treble and bass staff. The first system (measures 12-14) includes chords CMaj7, A7/C#, D7/F#, G7, and C6. The second system (measures 15-17) includes chords Em7, Am7(5), Dm7, A7, Dm7, and Am7. The bass line features a consistent triplet pattern throughout the fragment. The notation includes various accidentals and articulation marks, such as slurs and accents.

Figura 34: Manuel Vleeschower Borraz, *Mi cielo eres tú*, fragmento de improvisación.

¹⁶⁵ *Ibid*, p. 211.

¹⁶⁶ *Ibid*, p. 211.

El siguiente ejemplo, es muy pertinente, ya que existieron figuras del argot marimbístico chiapaneco que merecen una mención especial en este trabajo de tesis. Uno de ellos fue Mario Penagos Rojas, famoso por la complejidad de sus arreglos. En este caso, podemos ver la escritura para tenorista, volviéndose un referente para futuras composiciones o arreglos.

“Se presenta un fragmento del acompañamiento armónico que utiliza Penagos Rojas en su arreglo de la obra “Comitán”, ya citada. En este segmento, el “armonista” – quien toca parte de la armonía en la marimba– o en ocasiones el “tenorista” ejecuta, a manera de “solo”, una secuencia de enlaces armónicos con elementos jazzísticos que comprende acordes con sextas, séptimas, novenas, y en distintas inversiones, generando así una diversidad de extensiones armónicas.”¹⁶⁷

El investigador Cigarroa escribe que el fragmento se localiza en la partitura original del arreglo escrito por Penagos. Lo interesante es que en este ejemplo de la figura 35, los acordes sirven como puente para regresar al tema principal. También podemos notar cómo en la escritura el maestro Penagos estructuró los acordes con la disposición de las voces muy bien definidas, así como el cifrado americano que describe la armonía utilizada.

COMITAN
Roberto Cordero
Arreglo: Mario Penagos

Figura 35: Roberto Cordero, *Comitán*, arreglo de Mario Penagos Rojas, fragmento de parte escrita para tenorista.

¹⁶⁷ Hilario Cigarroa, *Op cit*, p. 107.

3.6 Ejemplos de posición abierta

El siguiente apartado de esta investigación es la llamada posición abierta. Moreno nos ofrece una conceptualización para comprender las posiciones típicas en Chiapas. Menciona que “a las posiciones en la técnica de cuatro baquetas se les conoce como posición cerrada cuando la distancia entre la baqueta (1 y 4) no excede de una octava, y posición abierta cuando la distancia se abre más allá de la octava. En esta última se utiliza el intercambio de notas que en el jazz es llamado drop, siendo la más común la que mueve la segunda nota de la parte aguda hacia la voz grave, lo que se conoce como drop 2.”¹⁶⁸

El ejemplo de la figura 36, muestra una obra muy conocida en el ámbito de la marimba. En ella, se puede observar la posición abierta, ya que las voces externas sobre pasan la octava como rango y posee la peculiaridad de que cada mano toca el mismo intervalo en cada mano.



Figura 36: Alice Gómez, *Gitano*, fragmento.

El siguiente ejemplo de la figura 37, muestra otro fragmento del marimbista Clair Omar Musser, podemos notar del compás 21 al 24 en donde utiliza tanto posiciones abiertas como cerradas. Es importante traer a colación estos fragmentos ya que, como se explicó en la sección 2.2, Musser tuvo una influencia directa de los marimbistas guatemaltecos de la época.



Figura 37: Clair Omar Musser, *Etude Op. 6 no. 9*. Fragmento.

¹⁶⁸ Israel Moreno, *Op cit*, p. 202.

El siguiente ejemplo de la figura 38, se muestra un fragmento de una obra para dúo de marimba. Se puede notar claramente que la marimba 1 sobre pasa la octava entre las voces exteriores, es decir en una posición abierta. Mientras que la marimba 2 toca en posición cerrada ya que no rebasa la octava. Este es un buen ejemplo de las posiciones armónicas.

Figura 38: Jorge M. Mendoza, *Flor y canto*, fragmento.

Ahora bien, se mostrará en la figura 39 un ejemplo de la famosa obra *Perfidia*. En ese sentido podremos mencionar que en Chiapas la posición abierta es poco utilizada dado el carácter de ensamble que tiene la música. Por ello Moreno menciona que “se utilizó muy poco entre los marimbistas mexicanos y guatemaltecos, a diferencia de los vibrafonistas de jazz de Estados Unidos, donde el elemento principal del uso de cuatro baquetas; sin embargo, algunos marimbistas lo utilizaron para breves pasajes, como en el siguiente ejemplo de Tito Palomeque”¹⁶⁹

Figura 39: Alberto Domínguez Borrás, *Perfidia*, Interpretación de Tito Palomeque. fragmento.

¹⁶⁹ Israel Moreno, *Op cit*, p. 205.

Para finalizar esta sección se presentará en la figura 40 el ejemplo de la pieza *Perfume de gardenias* interpretada por el solista Límbaro Vidal. Se puede notar que utiliza rasgos interpretativos que sobrepasan la octava entra las voces externas. El maestro Límbaro echa mano de su experiencia interpretativa para tocar tanto la línea melódica con la soprano, mientras que las demás voces completan la armonía y ofrece un acompañamiento con el bajo.

The image shows a musical score for a piano piece. It is written in G major (one sharp) and 4/4 time. The score is divided into two systems. The first system has three measures. The second measure is marked with a boxed letter 'A'. The second system starts with a measure marked '5' and contains five measures. A first ending bracket is placed over the last two measures of the second system.

Figura 40: Rafael Hernández, *Perfume de Gardenias*, interpretación de Límbaro Vidal, fragmento.

3.7 Terceras

Una herramienta utilizada comúnmente en la práctica del tenorista se trata de las terceras. Existen dos formas para asimilar este gesto, primero sólo tocando terceras con la mano derecha, mientras la mano izquierda toca alguna de las notas importantes de la armonía. El siguiente ejemplo de la figura 41 es muy claro cómo utilizan las terceras a manera de acompañamiento de la línea melódica dibujada en la voz superior.

The image displays a musical score for a marimba solo. It consists of three systems of music, each with a treble and bass staff. The first system is labeled 'Solo Marimba' and includes a tempo marking 'J = 92' and a dynamic marking 'mf'. The music features a melodic line in the treble staff and a supporting line in the bass staff, with triplets indicated by a '3' over the notes. The second system continues the melodic and harmonic development. The third system includes a measure number '10' in a box above the treble staff, marking the beginning of a new section. The notation uses eighth and sixteenth notes, with stems pointing up and down to indicate rhythm.

Figura 41: Alice Gómez - Marilyn Rife, *Rain Dance*, fragmento.

El siguiente ejemplo de la figura 42, refiere a otro caso en el cual se utilizan terceras en la mano derecha, mientras que la mano izquierda toca un patrón rítmico establecido. De esta manera, se puede tomar este ejemplo como una forma de estudiar las terceras como una herramienta interpretativa en la práctica marimbística.



Figura 42: Nebojsa Jovan Zivkovic, *Walzer for Herbert*, fragmento.

El siguiente ejemplo de la figura 43, muestra una obra de marimba solo que también utiliza la herramienta de las terceras en la mano derecha, mientras la mano izquierda toca un patrón rítmico que rellena la métrica utilizada. El extracto es bueno ya que también utiliza sextas para realizar la melodía.



Figura 43: Mark Ford, *Polaris*, fragmento.

El siguiente ejemplo de la figura 44 muestra el dominio interpretativo de los solistas en Chiapas. En él, utiliza las terceras en cada mano para dibujar la línea melódica. Cabe señalar que se vuelve muy complicado para los marimbistas de corte occidental recurrir a esa herramienta, ya que para lograrlo tendrían que conocer todas las sextas en el instrumento. En ese sentido, Moreno menciona que esta forma de armonizar “también fue tomando fuerza y llegó a ser muy común entre los marimbistas para tocar música ranchera y boleros. Esta posición es menos recurrente en la improvisación, a excepción de algunos marimbistas que utilizan mayor diversidad sonora y muestran mayor experiencia.”¹⁷⁰

HAY QUE SABER PERDER

Abel Domínguez

Played by Roberto (Tito) Palomeque
Transcription by Roberto Carlos Palomeque

The image displays a musical score for the piece 'Hay que saber perder' by Abel Domínguez. The score is written for piano and is divided into three systems. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff. The music is characterized by intricate triplet patterns in both hands, which are a key feature of the performance style mentioned in the text. The first system shows a melodic line in the treble and a rhythmic accompaniment in the bass. The second system continues this pattern with more complex triplet figures. The third system concludes the fragment with similar complex textures. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and triplet markings.

Figura 44: Abel Domínguez, *Hay que saber perder*, interpretación de Roberto (tito) Palomeque, fragmento.

¹⁷⁰ Israel Moreno, *Op cit*, p. 205.

El último ejemplo de la figura 45 es otro fragmento de la obra *Mi cielo eres tú*, compuesta e interpretada por Manuel Vlesschower quien fue uno de los virtuosos de la marimba chiapaneca. Podemos notar que Vleeschower poseía un dominio excepcional del instrumento, tocando la línea melódica con las posiciones cerradas y con terceras. Es importante mencionar que hoy en día la interpretación e improvisaciones de este marimbista siguen siendo sujeto de investigación dada su excepcional forma de tocar la marimba.



Figura 45: Manuel Vlesschower Borraz, *Mi cielo eres tú*, fragmento de improvisación.

3.8 Sextas

De la misma forma, una herramienta fundamental en la práctica marimbística en Chiapas es la utilización de sextas. Así como en los ejemplos pasados, este intervalo se utiliza también desde un enfoque armónico, ya que las sextas tocadas con mano derecha siempre esbozan la armonía empleada. El siguiente ejemplo de la figura 46, muestra una sección de la obra *Walzer for Herbert* para marimba solo.

The image displays a musical score for marimba solo, consisting of two systems of music. Each system has a treble staff and a bass staff. The first system features a treble staff with a complex, rhythmic pattern of sixteenth notes, and a bass staff with a simpler, more melodic line. A 'simile' instruction is placed above the treble staff of the first system. The second system continues the piece, with a treble staff showing a similar rhythmic pattern and a bass staff with a melodic line. Dynamic markings include 'poco rit.' (poco ritardando) and 'p a tempo' (piano a tempo). The score is written in a key signature of one flat (B-flat major or D minor) and a 2/4 time signature.

Figura 46: Nebojsa Jovan Zivkovic, *Walzer for Herbert*, fragmento .

El siguiente ejemplo de la figura 47, muestra una obra muy conocida en el ámbito marimbístico. Se trata de un extracto de una pieza del célebre compositor Ney Rosauro. En él, utiliza la herramienta de tocar un tema con sextas en la mano derecha, mientras la mano izquierda mantiene un ostinato rítmico al estilo brasileño y característico de Rosauro.

Es importante mencionar que la utilización de sextas es muy habitual en la música de Rosauro, ya que ofrece una voz a manera de contra canto a distancia de sexta descendente. Este rasgo es utilizado en la música popular latinoamericana y Rosauro es un exponente de ello.

The image displays two systems of musical notation for a piece by Ney Rosauro. The first system is marked with a circled 'C'. Each system consists of a grand staff with a treble clef on the upper staff and a bass clef on the lower staff. The right hand (treble clef) plays a melodic line primarily using triads of sixths, with some eighth-note patterns. The left hand (bass clef) plays a steady, rhythmic ostinato pattern, often using chords of sixths and octaves. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 2/4. The notation includes various accidentals and articulation marks such as slurs and accents.

Figura 47: Ney Rosauro, *Suite popular brasileira*, fragmento.

En ese sentido, es claro que en Chiapas los tenoristas dominan técnica e interpretativamente tocar las melodías siempre acompañadas con el rasgo de sextas. Se realiza tocando la línea melódica con una mano como duplicando las sextas a distancia de octava. De esta forma, se presentará un ejemplo del marimbista antes mencionado, en donde improvisa utilizando libremente sextas, terceras y posiciones armónicas.

El siguiente ejemplo de la figura 48 es importante para esta investigación, se tiene que resaltar el trabajo de Danilo Gutiérrez, ya que fue muy importante para el desarrollo musical de las marimbas orquestas en Chiapas. A continuación, se ofrece un comentario de Moreno el cual deja entre ver la trascendencia del maestro Gutiérrez.

“Danilo Gutiérrez enfocó su energía en la incorporación de los instrumentos de viento a la marimba orquesta, logrando un sonido representativo de la costa de Chiapas, en donde vivió la mayor parte de su vida, específicamente en la ciudad de Tapachula, en la costa del Pacífico y frontera con Guatemala; ahí instituyó dos de las más famosas marimbas orquesta de Chiapas, La Perla del Soconusco, en 1960, que seis años más tarde cambió su nombre a La Perla de Chiapas. También fue integrante de la Corona de Tapachula y la Marimba Carta Blanca en la misma ciudad.”¹⁷¹

DANZÓN VILLAFLORES

Danilo Gutierrez Garcia

Transcription by Israel Moreno
& Xicotencatl Corzo

Figura 48: Danilo Gutiérrez, *Danzón Villaflores*, fragmento de improvisación.

¹⁷¹ Israel Moreno, *Op cit*, p. 215

Se presentará un ejemplo en la figura 49 de una obra escrita por el maestro guatemalteco Robelio Méndez, él mismo componía estudios y piezas para situaciones muy específicas. “El estudio de sextas para marimba solista fue realizado con el fin de cumplir con el requerimiento de la Universidad Galileo de Guatemala y enriquecer el repertorio marimbístico.”¹⁷²

Se puede notar que esta forma de utilizar las sextas también es un rasgo característico de los solistas tanto en Chiapas como en Guatemala. De esta forma, se deja entre ver la necesidad de crear nuevo repertorio en función de las necesidades regionales.

ESTUDIO DE SEXTAS
Dedicado a mi hija Gladys Johanna

Robelio Méndez Miranda

Andante ♩ = 120

Marimba

Mar.

Figura 49: Robelio Méndez Miranda, *Estudio de sextas*, fragmento.

¹⁷² Mónica Rosa Victoria Lou Garrido, *Elaboración de guía didáctica de la técnica para marimba solista según la pedagogía de Robelio Méndez Miranda, para marimba guatemalteca*, Universidad del Valle de Guatemala, 2020. p. 160.

3.9 Octavas con mano derecha

En esta sección se aborda una problemática común en la práctica marimbística moderna. Esta se trata generalmente de tocar una línea melódica realizando una octava entre las baquetas 3 y 4. Esta situación se vuelve de mayor interés ya que la mano izquierda se encarga de tocar armonía con intervalos pequeños de terceras, cuartas y quintas. El primer ejemplo de la figura 50, muestra ese gesto de octavas tocando la melodía, es claro que se vuelve complejo al hacer saltos muy grandes o en velocidades considerables.

The image displays a musical score for a marimba, consisting of three systems of staves. The first system starts at measure 145, marked with a tempo of $\text{♩} = \text{ca. } 72$ and dynamics of *ff* and *sempre*. It features a complex melodic line in the right hand with triplets and sixteenth notes, and a harmonic accompaniment in the left hand. The second system begins at measure 151, with a tempo change from *poco rall.* to *a tempo*. The third system starts at measure 157, marked with *sfp* and ending with *dim.* and *p*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Figura 50: David Maslanka, *Variations on Lost Love*, fragmento.

En este sentido, se muestra un ejemplo pequeño de una transcripción de la obra *Indito de Comitán*, en él se puede notar el rasgo característico de la octava en la mano derecha. Es importante mencionar que Danilo Gutiérrez, a quien se le ha mencionado con anterioridad, es dueño de una forma de adornar la música que tocaba en su marimba orquesta. Esto se trataba de realizar un *tumbao* con el gesto de octava entre las baquetas 3 y 4. Existe mucho material audiovisual que da cuenta de este hecho.

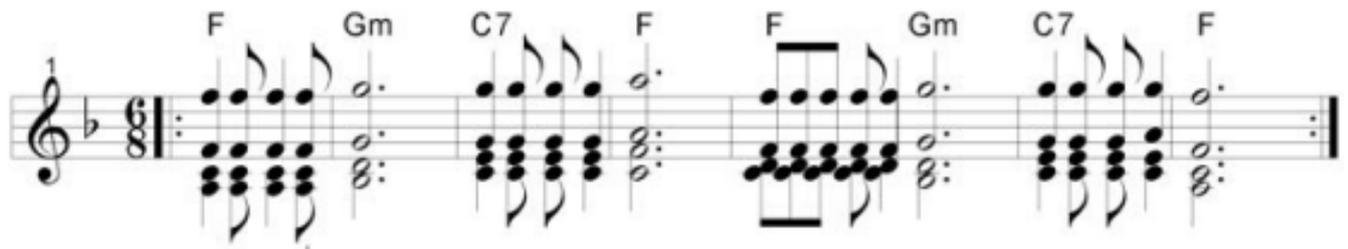


Figura 51: Dominio público, *Indito de Comitán*. fragmento.

El siguiente ejemplo de la figura 52 es otro fragmento de una obra de Robelio Méndez. Se puede ver que el trabajo de octavas en ambas manos es significativo. Es claro que la utilización de redoble independiente fortalece la técnica ya que “en la mano derecha se desarrolla el dominio de intervalos de octavas.”¹⁷³



Figura 52: Robelio Méndez, *Funeral Maya Man*, fragmento.

¹⁷³ Mónica Lou, *Op cit*, p. 155.

3.10 Triple octava

La herramienta de triple octava es muy utilizada en el ámbito académico occidental de la marimba. Es muy interesante señalar que este elemento se ha reproducido en mucho del repertorio estándar para el instrumento. En el ejemplo de la figura 53 tenemos una sección de la obra *Merlin* de Andrew Thomas, en ella se puede visualizar la triple octava dibujada en el segundo sistema del ejemplo planteado.



Figura 53: Andrew Thomas, *Merlin II*, fragmento.

El próximo ejemplo de la figura 54, muestra la introducción de la obra *Prélude N. 1* del famoso percusionista Emmanuel Sejourne. Estos fragmentos de repertorio se vuelven importantes ya que es música que se toca habitualmente en salas de conciertos de todo el mundo. En ese sentido, se propone utilizar nuestros propios postulados interpretativos para abordar cualquier tipo de repertorio.

to Bogdan Bacanu
Prélude N^o 1

Emmanuel Sejourne

Largo

Marimba

The image shows the beginning of a musical score for marimba. It features a grand staff with a treble clef on the top staff and a bass clef on the bottom staff. The music is in 3/4 time and has a key signature of two flats. The tempo is marked 'Largo' and the dynamic is 'p' (piano). The score consists of several measures of music with various rhythmic values and articulations.

Figura 54: Emmanuel Sejourne, *Prélude N. 1*, fragmento.

Ahora bien, se presentará un ejemplo del marimbista Danilo Gutiérrez. Este marimbista es de los personajes con mayor influencia en el desarrollo del estilo de las marimbas orquesta chiapanecas. Moreno menciona la influencia que ha tenido en los marimbistas de la época.

“Un rasgo del estilo de Danilo Gutiérrez que influenció a los marimbistas posteriores fue el uso de las figuras melódicas dobladas en dos octavas y tres octavas, a manera de montuno de los pianos que tocan sones o guarachas cubanas, tomados, como él decía, “de las orquestas de mambo de los años cincuenta, tratando de imitar al piano”. En este patrón su mano izquierda, algunas veces, le hace segunda voz a la baqueta interna de la misma mano, lo que le da un color de timbre muy peculiar”¹⁷⁴

CUMBIA EN SAX
(Marimba improvisation)

Domingo Rullo

Played by Danilo Gutierrez
Transcription by Israel Moreno

Figura 55: Domingo Rullo, *Cumbia en sax*, fragmento de improvisación de Danilo Gutiérrez.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 258.

Se ha planteado mediante la metodología de ejemplos comentados que existe una fuerte vinculación entre el repertorio de marimba solo con las transcripciones y posturas de la técnica del tenorista. En ese sentido, se refuerza una de las tesis de Moreno, quien menciona que:

“Finalmente, fue la combinación de varios de estos elementos lo que ayudó a que los marimbistas definieran en forma gradual un estilo propio, y esto se puede apreciar desde las primeras grabaciones de los años cincuenta. Ello dio oportunidad de concebir el desarrollo de las variantes que un marimbista fue incorporando a través de los años para consolidar el estilo que lo identificó sobre otros marimbistas. En seguida se muestran algunos ejemplos de marimbistas que son reconocidos por el estilo que los caracterizó y sus aportaciones.”¹⁷⁵

Como conclusión de la parte metodológica de esta tesis de maestría, podemos mencionar que se ha demostrado que la técnica del tenorista responde a más de 100 años de desarrollo interpretativo y es una fuente de elementos que destacan por su complejidad y complementariedad con la música de corte occidental. En ese sentido, “los ejemplos se tomaron de los marimbistas más conocidos en el medio o que fueron entrevistados para este proyecto, pero también existen muchos ejemplos de marimbistas destacados, que de las formas ejemplificadas aquí pueden también recrear y hacer sus variaciones y en los que esperamos en un futuro trabajo poder ahondar para transmitir esta información a las nuevas generaciones.”¹⁷⁶

¹⁷⁵ Israel Moreno, *Op cit*, p. 207.

¹⁷⁶ *Ibid*, p. 222.

3.11 Estudio de caso, herramientas del tenorista aplicados en una obra original

3.12 Estructura General

Flor y canto para dúo de marimbas de Jorge Mario Mendoza. La línea melódica fue extraída del primer movimiento de la sinfonía *El espíritu de la tierra* de Federico Álvarez del Toro. En esta obra se utilizan algunas de las posiciones armónicas comúnmente utilizadas en la práctica del solista chiapaneco.



Figura 56: Melodía que sirvió como tema principal para el dúo.

La forma musical

Introducción	1 al 4.
I melodía	5 al 11. (5 al 8 marimba 1 y de 9 a 11 marimba 2).
Compás	12 al 15 material complementario
II melodía	16 al 19 (marimba 1 hace segunda parte del tema).
Compás	20 al 24 material complementario.
III melodía	25 al 37 (marimba 2, 25 al 27 marimba 1, 28 al 37)
Compás	38 al 45 puente con progresión de enlaces activos.
IV melodía	compás 46 al 52 primera parte de melodía.
Desarrollo motivico	compás 53 al 94.
V melodía final	compás 95 al 101.

Marimba 2

Compás	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	21	22	23	24	25	26	27	28	29	30
Dinámica	<i>mf</i>			<i>mp</i>				<i>mf</i>		<i>f</i>	<i>pp</i>			<i>f sub.p mp</i>																

Compás	31	32	33	34	35	36	37	38	39	40	41	42	43	44	45	46	47	48	49	50	51	52	53	54	55	56
Dinámica	<i>f</i>		<i>ff</i>		<i>mf</i>			<i>mp</i>					<i>mf</i>													

Compás	57	58	59	60	61	62	63	64	65	66	67	68	69	70	71	72	73	74	75	76	77	78	79	80	81	82
Dinámica	<i>f</i>										<i>sub.mp</i>															

Compás	83	84	85	86	87	88	89	90	91	92	93	94	95	96	97	98	99	100	101
Dinámica	<i>f</i>				<i>ff</i>														

3.14 Análisis de la estructura general

La obra denominada *Flor y canto* se encuentra escrita en una sola gran sección, se tomó como referencia un tema del primer movimiento del concierto para marimba, cinta magnetofónica y orquesta del compositor chiapaneco Federico Álvarez del Toro.¹⁷⁷ Se mantiene el carácter rítmico característico que otorga la métrica binaria compuesta del 6/8, se presenta la línea melódica en cinco ocasiones y se reparte entre las dos marimbas de 5 octavas.

La pieza no tiene armadura, pero la melodía tiene como centro la nota *mi*, realiza saltos de quinta ascendente seguido de una segunda menor descendente, generando una relación de tritono con el *mi* del principio de la melodía. El tempo de toda la pieza se mantiene en 50 *bpm* la negra con puntillo, por lo que da la sensación de tener un pulso estable generado por la métrica de 6/8. La extensión total de la obra es de 101 compases y la duración en tiempo es de aproximadamente 3 minutos.

Flor y canto
In Xochitl in Cuicatl

(Homenaje a la "Sinfonía El espíritu de la tierra" de Federico Álvarez del Toro)

Jorge Mario Mendoza
2023
Para Miyuki y Juan, con mucho cariño y admiración.

♩. = 50

Marimba 1

Marimba 2

Figura 57: *Flor y canto*, Jorge M. Mendoza, Fragmento.

¹⁷⁷ Para mayor información consultar, [Musiteca | Resultados de búsqueda](#).

3. 15 Lenguaje armónico de la práctica del tenorista aplicado en línea melódica

Armonía

El análisis armónico que se expondrá será para explicar de qué manera se piensa la armonización en la marimba desde el enfoque de la práctica del tenorista. El ejemplo de la figura 58, muestra la armonización con posición cerrada procurando realizar un intervalo de segunda entra las voces internas. De esta forma, se obtiene una sonoridad brillante, pero con un color muy particular utilizado por los tenoristas.



Figura 58: *Flor y canto*, Jorge M. Mendoza, Fragmento. Posición cerrada.

De la misma, forma también en una parte climática de la obra en cuestión, se utilizó una armonización de la línea melódica con posición abierta, luciendo los intervalos de octavas y sextas escritas en la mano derecha. La mano izquierda se ocupa de completar los acordes con intervalos de cuartas, quintas y sextas.

A musical score snippet for a marimba, starting at measure 32. It features a two-staff system (treble and bass clefs). The right hand plays a melodic line with eighth notes and dotted eighth notes, while the left hand provides a harmonic accompaniment with chords. The score includes dynamic markings of 'f' (forte) and 'ff' (fortissimo). A slur covers the first two measures of the right hand.

Figura 59: *Flor y canto*, Jorge M. Mendoza, Fragmento. Posición abierta.

Por último, se muestra en la figura 60, que también se armoniza la línea melódica con acordes quebrados con posición armónica cerrada – cuachi. Esta característica otorga un adelgazamiento en la sonoridad de la sección, dejando a la melodía cantar libremente con el trémolo característico de la interpretación marimbística. En este extracto se pone la partitura de las dos marimbas para visualizar mejor el tratamiento que se le dio.

The image displays two systems of musical notation for marimba. The upper system features a single staff with a melodic line consisting of eighth and quarter notes, including accidentals (sharps and flats). A dynamic marking of *p* is placed below the first measure. Below the staff is a 7-measure rest. The lower system shows a harmonic accompaniment on a single staff, with notes grouped in pairs. Dynamic markings of *sub p* and *mp* are present. A slur spans the entire accompaniment line. Below this staff is also a 7-measure rest.

Figura 60: *Flor y canto*, Jorge M. Mendoza, Fragmento. Posición cerrada – cuachi.

De esta forma, se dio prioridad al movimiento paralelo y constante que otorga la obra. Se utilizan las tres posiciones armónicas de la práctica del tenorista. Esta propuesta sirve como una herramienta para armonizar cualquier tipo de melodía, así como se privilegia la utilización de intervalos poco recurridos en la marimba de corte occidental.

3.16 Contenido rítmico

Ritmo.

El ritmo de esta obra se mantiene con el mismo pulso a lo largo de toda ella, esto para pronunciar la línea melódica constantemente. Sólo encontramos dos variantes de la métrica, la primera en el compás 46 cambiando de 6/8 a 3/8, generando la sensación de sentirse a uno. También se realiza otro cambio de métrica en el compás 95, de 3/8 a 9/8, esto en función de la línea melódica en esa sección.



Figura 61: *Flor y canto*, Jorge M. Mendoza, Fragmento.

Toda la pieza se mantiene en un segundo nivel de subdivisión en cuanto a las figuras rítmicas utilizadas. En ese sentido, se busca una experimentación armónica y se centra en las posiciones armónicas en función de la melodía. Se mantiene el tempo y la sensación rítmica constante a manera de danza ternaria. En el siguiente ejemplo muestra el cambio de métrica a 9/8.



Figura 62: *Flor y canto*, Jorge M. Mendoza, Fragmento.

El último ejemplo de la sección del análisis rítmico refiere a la utilización de un patrón rítmico construido con intervalos. En la figura 63 se puede notar que la rítmica es la misma en los tres compases, pero se construye con un salto de séptima entre la baqueta 1 y 2 mientras que en la mano derecha se realiza un gesto con tritonos ascendentes. Este patrón rítmico de *zapateado* es común en la práctica del tenorista.



Figura 63: *Flor y canto*, Jorge M. Mendoza, Fragmento.

3.17 Análisis estructural

La obra *Flor y canto* está estructurada en una sola gran idea, ya que se trata de privilegiar y reproducir de manera clara y concisa el tema principal extraído de Sinfonía *El espíritu de la Tierra*. La idea es presentar la melodía armonizando de diferentes formas allegadas a la práctica del tenorista. De esta forma, la melodía se presenta en cinco ocasiones, vinculando cada aparición con material complementario. Se reparte la línea melódica en las dos marimbas de manera que ambos instrumentos tengan en algún momento la melodía.

La primera vez que se muestra la melodía se presenta del compás 5 al 12, como se muestra en la figura 64, la melodía I la realiza la marimba dos en el registro grave del instrumento. Se armoniza la línea melódica sólo con tres voces, mientras que la marimba 1 realiza motivos con rítmica más compleja, pero con una dinámica menor al tema principal. Del compás 12 al 15 se realiza material complementario que sirve como enlace para la melodía II.

The image displays two systems of musical notation. The first system consists of two staves. The upper staff contains a melodic line with various rhythmic values and accidentals, including a slur over a group of notes. The lower staff provides accompaniment with chords and rhythmic patterns. A dynamic marking of *mp* (mezzo-piano) is placed below the first staff. The second system also consists of two staves. The lower staff features a melodic line with a long, sweeping slur that spans across several measures. The upper staff contains accompaniment. A dynamic marking of *mf* (mezzo-forte) is placed below the first staff of this system.

Figura 64: *Flor y canto*, Jorge M. Mendoza, Fragmento.

De los compases 16 al 19, se presenta la melodía II, con la particularidad de que ahora se armoniza con una posición cerrada y se realiza el tema en un registro medio y agudo de la marimba, es importante señalar que sólo se presenta la segunda parte de la línea melódica. La marimba 2 realiza figuraciones a octavas para servir de colchón rítmico para la marimba 1.

The image shows a musical score for two staves. The top staff contains a melodic line with a fermata spanning measures 16 to 19. The notes are in a higher register. The bottom staff shows a rhythmic accompaniment consisting of octaves. Dynamics include a forte 'f' marking and '8va' markings indicating octave transposition.

The image shows a musical score for two staves. The top staff contains a melodic line with a fermata. The bottom staff shows a rhythmic accompaniment with tremolos. Dynamics include a mezzo-forte 'mf' marking and a forte 'f' marking.

Figura 65: *Flor y canto*, Jorge M. Mendoza, Fragmento.

Del compás 20 al 24 se escribe material complementario que conduce a la melodía III, se utiliza un pianísimo con regulador que crece hasta un forte y aterriza en un súbito piano al compás 25 en donde se presenta una vez más la línea melódica principal de la obra.

Del compás 25 al 37 se desarrolla la melodía III, esta comienza con la línea melódica tocada por la marimba 1, sólo con tremolo, mientras que la marimba 2 realiza acordes quebrados en posición cerrada – cuachi. Como se puede apreciar en la figura 66, La marimba 1 realiza la melodía del compás 25 al 27, para que la melodía se traslade a la marimba 1 en la anacrusa del compás 27 al 28. En primer momento se realiza la melodía sólo con octavas, ya que del compás 33 al 37 se presenta una sección climática en donde se utilizan acordes con posición abierta.



Figura 66: *Flor y canto*, Jorge M. Mendoza, Fragmento.

Del compás 38 al 45 se escribe un puente que sirve para entrar a la melodía IV y al desarrollo motivico sobre el material expuesto en la obra. Como se puede ver en la figura 67, la melodía se presenta una vez más con variaciones melódicas que dan pie al desarrollo del material subsecuente. Es así que de los compases 46 al 94 se presenta el desarrollo de la obra.



Figura 67: *Flor y canto*, Jorge M. Mendoza, Fragmento.

Por último, como se muestra en la figura 68, en el compás 95 se presenta la melodía V, última ocasión en que escuchamos claramente en carácter del tema utilizado en toda la obra. Dado el carácter tribal de la métrica que rigió en la extensión de la pieza, se decidió terminar con más fuerza incentivada por las octavas y el matiz de forte utilizado de los compases 95 al final.

The image shows a musical score for measures 96 to 100. It consists of two systems of staves. The first system has a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment. The second system has a treble clef staff that is mostly empty, and a bass clef staff with a melodic line. The key signature has two flats, and the time signature is 12/8. Measure 96 starts with a treble clef staff containing a melodic line with eighth and sixteenth notes, and a bass clef staff with a rhythmic pattern. Measure 97 continues the melodic line in the treble staff and the rhythmic pattern in the bass staff. Measure 98 shows the melodic line in the treble staff and the rhythmic pattern in the bass staff. Measure 99 features the melodic line in the treble staff and the rhythmic pattern in the bass staff. Measure 100 concludes with the melodic line in the treble staff and the rhythmic pattern in the bass staff. The number '14' is written in the top right corner of the first system.

Figura 68: *Flor y canto*, Jorge M. Mendoza, Fragmento.

The image shows a musical score for measures 101 to 105. It consists of two systems of staves. The first system has a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a rhythmic accompaniment. The second system has a treble clef staff that is mostly empty, and a bass clef staff with a melodic line. The key signature has two flats, and the time signature is 12/8. Measure 101 starts with a treble clef staff containing a melodic line with eighth and sixteenth notes, and a bass clef staff with a rhythmic pattern. Measure 102 continues the melodic line in the treble staff and the rhythmic pattern in the bass staff. Measure 103 shows the melodic line in the treble staff and the rhythmic pattern in the bass staff. Measure 104 features the melodic line in the treble staff and the rhythmic pattern in the bass staff. Measure 105 concludes with the melodic line in the treble staff and the rhythmic pattern in the bass staff.

Figura 69: *Flor y canto*, Jorge M. Mendoza, Fragmento

Conclusiones

Esta investigación tuvo el propósito de ahondar en el fenómeno de los marimbistas solistas provenientes de Centroamérica, especialmente de Guatemala y de Chiapas. En primer lugar, se mostraron los antecedentes históricos de la marimba centroamericana. Después se realizó un recuento de los trabajos que han hablado sobre la tradición marimbística en Chiapas y Guatemala, que se ha conformado durante más de un siglo y que ha logrado consolidarse como una música tradicional, folclórica y de concierto en México y Guatemala.

Las fuentes demuestran que la música de marimba en Chiapas y Guatemala se desarrolló durante todo el siglo XX, porque existió la necesidad de los músicos de estandarizar la instrumentación y los formatos. También se evidenció que la adaptación del repertorio de corte académico occidental fue un factor determinante para el *desarrollo musical* de la marimba en Chiapas. Ya que, al tocar obras del *periodo de la práctica común*, se obtuvieron aspectos técnicos y musicales que permiten interpretar dicha música.

Los procesos que se describieron a lo largo de los primeros dos capítulos de esta tesis, tienen una estrecha relación con la asimilación de transcripciones, adaptaciones y arreglos de música sinfónica interpretada en la marimba. Hasta la primera mitad del siglo XX, no existió un repertorio específicamente creado para este instrumento, lo que demuestra que la práctica marimbística en Chiapas se ayudó de la música de corte académico occidental para solventar la carencia de repertorio.

Nuestro trabajo demostró que la música considerada de repertorio estándar para el instrumento, también se puede estudiar con un enfoque nacional perfectamente válido para las exigencias académicas modernas. En este sentido, se puede seguir el desarrollo de la marimba desde enfoques externos, o se puede optar por construir posturas que partan desde nuestros propios intereses musicales.

La mayoría de las investigaciones sobre la marimba en México dejan de lado la potencialidad del estudio de su música tradicional. Por ello, en este trabajo se encontraron similitudes interpretativas que delinear nuevas perspectivas y aproximaciones metodológicas para el abordaje del repertorio de concierto estándar.

Esta tesis de maestría da seguimiento a lo postulado por Moreno quien anota, “así se sentaron los precedentes para el inicio de la marimba "clásica" o "contemporánea", que condujo a la fabricación industrial de las marimbas y a su desarrollo en el siglo XX.”¹⁷⁸ No hay duda que desde Centroamérica se pusieron los cimientos de la marimba de corte académico occidental. Por ello, partiendo de esta idea se pueden postular nuevos enfoques para el estudio del instrumento.

¹⁷⁸ Israel Moreno, *Op cit*, p. 70.

La tradición marimbística centroamericana permeó directamente a la marimba académica occidental. Este proceso fue resultado del intercambio cultural que permitió la *evolución* del propio instrumento. La marimba industrial que hoy en día conocemos, después de algunas innovaciones tecnológicas, se convirtió en un instrumento de concierto. Por lo que este trabajo de maestría estuvo orientado al desarrollo de nuevas posturas interpretativas que sigan sumando al estudio de la marimba a nivel mundial.

Diversos autores que han investigado el fenómeno marimbístico centroamericano, generalmente puntualizan la forma de interpretación de los solistas. Por ejemplo, David Vela comenta, "cuatro hombres golpean las teclas con palillos recubiertos en un extremo por hule; pero tres deben, como un virtuoso, poder manejar dos baquetas en cada mano"¹⁷⁹.

Por su parte Theodore Solís en su famoso artículo *Muñecas de chiapaneco. The Economic importance of selfimage in the world of mexican marimba*. Atribuye a razones económicas el hecho de que los marimbistas tocan con cuatro baquetas, menciona: "Las razones de esto son tanto económicas como acústicas: los dos o cuatro marimbistas en un solo instrumento pueden tocar muchas voces simultáneamente (usando hasta cuatro baquetas cada uno)"¹⁸⁰.

A su vez, la forma de tocar del tenorista también es determinante en el sonido característico de Chiapas. Moreno resalta la importancia de las cuatro baquetas para lograr el cometido sonoro y estilístico: "Es importante destacar la relevancia del uso de cuatro baquetas, que diferenció los estilos a ambos lados de la frontera, pues mientras en México se convirtió en algo esencial, en Guatemala es menos común y siguen tocando con dos o tres baquetas y esporádicamente tienen una sección de improvisación."¹⁸¹

Por ello, en nuestra tesis resalta una metodología que partió de un análisis comparativo de ejemplos comentados. Con él se demostró que la música para *marimba solo* se ha construido mediante convenciones composicionales que también son utilizadas por los tenoristas en Chiapas. Como conclusión, se muestran siete conceptos de la técnica del tenorista que sirvieron para catalogar repertorio de marimba occidental de diversos estilos y niveles de dificultad.

Los tópicos que forman parte de la técnica del tenorista, demuestran que una gran variedad de repertorio académico puede estudiarse bajo esos conceptos. Estos guardan estrecha relación con algunos rasgos característicos de la práctica en Chiapas.

¹⁷⁹ David Vela, *La marimba, estudio sobre el instrumento nacional*. Biblioteca guatemalteca de cultura popular. Ministerio de educación pública. Guatemala, C.A, 1962. p. 64.

¹⁸⁰ Theodore Solís, "Muñecas de chiapaneco. The Economic importance of selfimage in the world of mexican marimba", en *Latin American Music Review*, vol. 1, num. 1, 1980. p. 35.

¹⁸¹ Israel Moreno, *Op cit*, p. 38.

Concepto de técnica del tenorista.	Ejemplos de repertorio estándar.	Transcripciones de tenoristas.
<p>1) Posición cerrada.</p> <p>2) Posición cerrada – cuachi.</p> <p>3) Posición abierta.</p> <p>4) Terceras.</p> <p>5) Sextas.</p> <p>6) Octava con mano derecha.</p> <p>7) Tiple octava</p>	<p>1) Mitchell Petters, <i>Yellow after the rain</i>.</p> <p>2) Nebojsa Jovan Zivkovic, <i>Andante for Uta</i>.</p> <p>3) Richard Gipson, <i>Monograph IV</i>.</p> <p>4) Eckhard Kopetzki, marimba concerto III, mov. <i>Scherzo</i>.</p> <p>5) Eugenio Toussaint, <i>Divertimento</i>.</p> <p>6) Jorge M. Mendoza, <i>Anhelo para una larga espera</i>.</p> <p>7) Emmanuel Sejourne, <i>Katamiya</i>.</p> <p>8) David Steinquest, <i>Meditation</i>.</p> <p>9) Claire Omar Musser, <i>Etude Op. 6 no. 9</i>.</p> <p>10) Eugenio Toussaint, <i>Divertimento</i>.</p> <p>11) Jorge M. Mendoza, <i>Anhelo para una larga espera</i>.</p> <p>12) Alice Gómez, <i>Gitano</i>.</p> <p>13) Claire Omar Musser, <i>Etude Op. 6 no. 9</i>.</p> <p>14) Jorge M. Mendoza, <i>Flor y canto</i>.</p> <p>15) Alice Gómez - Marilyn Rife, <i>Rain Dance</i>.</p> <p>16) Nebojsa Jovan Zivkovic, <i>Walzer for Herbert</i>.</p> <p>17) Mark Ford, <i>Polaris</i>.</p> <p>18) Nebojsa Jovan Zivkovic, <i>Walzer for Herbert</i>.</p> <p>19) Ney Rosauro, <i>Suite popular brasileira</i>.</p> <p>20) David Maslanka, <i>Variations on Lost Love</i>.</p> <p>21) Andrew Thomas, <i>Merlin II</i>.</p> <p>22) Emmanuel Sejourne, <i>Prélude N. 1</i>.</p>	<p>1) José Ovando de la Cruz, <i>Pañuelo rojo</i>.</p> <p>2) Agustín Lara, <i>El cisne</i>, , improvisación Manuel Vleeshower.</p> <p>3) Armando Villareal Lozano, <i>Morenita mía</i>, improvisación de Límbano Vidal.</p> <p>4) José Sabre Marroquín, <i>Nocturnal</i>, interpretación de Rodrigo Santiago.</p> <p>5) Manuel Vlesschower Borraz, <i>Mi cielo eres tú</i>.</p> <p>6) Roberto Cordero, <i>Comitán</i>, arreglo de Mario Penagos Rojas.</p> <p>7) Alberto Domínguez, <i>Perfidia</i>, Interpretación de Roberto (tito) Palomeque.</p> <p>8) Rafael Hernández, <i>Perfume de Gardenias</i>, interpretación de Límbano Vidal.</p> <p>9) Abel Domínguez, <i>Hay que saber perder</i>, interpretación de Roberto (tito) Palomeque.</p> <p>10) Manuel Vlesschower Borraz, <i>Mi cielo eres tú</i>.</p> <p>11) Danilo Gutiérrez, <i>Danzón Villaflores</i>.</p> <p>12) Robelio Méndez, <i>Volcanes Marquenses</i>.</p> <p>13) Dominio público, <i>Indito de Comitán</i>.</p> <p>14) Robelio Méndez, <i>Funeral Maya Man</i>.</p> <p>15) Domingo Rullo, <i>Cumbia en sax</i>, improvisación de Danilo Gutiérrez.</p>

En esta sección se comparan fragmentos de repertorio de marimba académica occidental con transcripciones de tenoristas, arreglos para solista y composiciones con estos elementos. De esta manera, se demuestra que el repertorio estándar para el instrumento se puede estudiar con un enfoque nacional perfectamente válido para las exigencias académicas. En ese sentido, buscamos zanjar el camino para otros trabajos que ahonden en las transcripciones de más solistas de Chiapas y Guatemala.

Aunado a eso, nuestra composición inédita integrada a esta tesis como estudio de caso, será interpretada en el concierto final de la maestría en *Interpretación musical*. No hay que olvidar que, para su composición, se utilizaron las tres posiciones armónicas más apegadas a nuestro contexto marimbístico y musical. Con esta pieza materializamos la propuesta de una metodología compuesta de la mezcla entre la marimba académica de corte occidental y la vanguardia de las técnicas de ejecución chiapaneca.

Por todo lo dicho, dejamos abierta esta línea de investigación, asumiendo que la forma de ejecución que emana de nuestro país es lo suficientemente completa y competente para proponer estudios científicos que busquen mayor profundidad y amplitud del fenómeno. Estamos seguros que consolidar este conocimiento desde la UNAM **CÓMO**, puede ser el primer paso para establecer un enfoque mexicano del estudio de la marimba, que permita divulgar este conocimiento en todas las instituciones profesionales de música de nuestro país.

Bibliografía

Adam Junyi Tan, *Macro- Kinetics: Creating a marimbists' model of implementing physical gestures in solo marimba performance*, The University of western Australia. 2017.

Adam B. Davis, *The art of marimba articulation: A guide for composers, conductors, and performers on the expressive capabilities of the marimba*, University of North of Texas, 2018.

Adam Eric Berkowitz, *A Comparative Analysis of the Mechanics of Musser Grip, Stevens Grip, Cross Grip, and Burton*, Florida Atlantic University, 2011.

Alan Arnulfo Villareal, *Repertorio mexicano de música contemporánea para marimba de concierto: análisis y sugerencias de estudio de seis obras solistas*, Programa de maestría y doctorado en Música, UNAM, 2022.

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

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

Ashley Nicole Summerlin, *A Repertoire Guide Including Annotations of High School Level Keyboard Percussion Works for Four Mallets*, The Ohio State University, 2019.

Brian Zator, *A comparative analysis of Minoru Miki's Time for marimba and Concerto for marimba and orchestra*, University of North Texas, 2008.

Brian Zator, *Japanese Marimba: Music & More*, Texas A&M University Commerce, 2017.

Brenner, H. Moreno, J. I. Bermúdez, J. A, *Voces de la sierra. Marimbas sencillas en Chiapas*, Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas- Universidad de Música y Arte dramático de Gratz, 2014.

Boletín Universitario, *Recital a beneficio de la Escuela de Humanidades de Occidente*, Noticias Universitarias, artículo. Año XI, No. 5, Guatemala mayo de 1957.

Daniel García Blanco, *Consideraciones acerca de la marimba*, Cuadernos de la casa de la música mexicana. Casa de la música mexicana, 1998.

García, O. A. *Daniel García Blanco: Una gesta musical en la UNAM*, Revista de la Universidad de México.

David Paul Eyler, *The History and Development of the Marimba Ensemble in the United States and Its Current Status in College and University Percussion Programs (Musser)*, Louisiana State University and Agricultural & Mechanical College, 1985.

David Harvey, *An Illustrated Look at the Evolution of Four-Mallet Marimba Technique*, Wells-Rapp Center for Mallet Percussion Research, 2023.

Enrique Anleu Díaz, *Historia de la música en Guatemala*, Guatemala, Centro de estudios folklóricos, Universidad de San Carlos de Guatemala, 1986.

Efraín Figueroa Lemus, *Memorias de Jesús B. Hurtado, Miembro fundador de la Marimba Royal de los hermanos Hurtado (1891 - 1959)*, Percussive Arts Society/Odiseas Centroamericanas, 2015.

Hilario Cigarroa Vázquez, *Los concursos estatales de marimba: su historia y su impacto en la cultura musical de Chiapas*, Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, 2018.

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

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

Juan M. Morales Avendaño, *Ensayo monográfico de San Bartolomé de los Llanos*, CONACULTA, Programa de desarrollo cultural municipal, Tercera edición, 2005.

James A. Strain, *Xylophone*, Grove Music Online, 2013.

José Israel Moreno Vázquez, *The Marimba in Mexico and Guatemala Its Musical Development with Special Emphasis on the Four Mallets Technique and the Improvisation*, Universidad de Música y Arte Dramático de Gratz, 2016.

Jen- I, Fang, *The 1986 national endowment for the arts commission: An introspective analysis of two marimba works, Reflections on the Nature of water y Jacob Druckman and Velocities by Joseph Schwantner, together with three recitals of selected works by Keiko Abe, Christopher Deane, Peter Klatzow, Wayne Siegel, Gitta Steiner, and others*, University of North Texas, 2005.

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

Jorge Mario Mendoza Gutiérrez, *Descripción teórica de la técnica del tenorista chiapaneco, un acercamiento desde la práctica marimbística tradicional*. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, México, Repositorio UNICACH, 2020.

Joe Porter, *A new six-mallet marimba technique and its pedagogical approach*, University of Lethbridge, 2011.

Kathleen Sherry Kastner, *The emergence and evolution of a generalized marimba technique*, University of Illinois at Urbana–Champaign, 1989.

Kendra McLean, *Improving Note Accuracy and Tone Consistency on Marimba Through the Practice of Four-Mallet Chorales*, The University of Arizona, 2015.

Lawrence Kaptain, *Maderas que cantan*, Instituto Chiapaneco de Cultura, 1991.

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

Ludwig Albert. *Movin' Grips, Body controlled marimba sound production. Acoustic, judgmental, and artistic evaluation of the Albert method of movement in marimba education*. Antwerp Research institute for the arts, University of Antwerp, 2016.

Luke Dull, *Effective Transcriptions: A Discussion Regarding Technical, Musical, and Practical Approaches for the Modern Marimba*, University of Kansas, 2014

Lynn Glasscock, *A study of four-mallet grips used in playing keyboard percussion instruments*, North Texas State University, 1971.

Matthew D. Holm, *The Common Voice from Japan: A Performance Guide and Examination of the Three Unaccompanied Marimba Pieces Performed by Keiko Abe on October 4th, 1968*, Arizona State University, 2016.

Mónica Rosa Victoria Lou Garrido, *Elaboración de guía didáctica de la técnica para marimba solista según la pedagogía de Robelio Méndez Miranda, para marimba guatemalteca*, Universidad del Valle de Guatemala, 2020.

Megumi Ochi, *One Hundred Years of the Concert Marimba: American and Japanese Innovation and Convergence, 1915 to 2014*, University of Washington, 2016.

Rafael Antonio Ruiz Torres, *Historia de las bandas militares de música en México: 1767 - 1920*, Universidad Autónoma Metropolitana, 2002.

Raúl Mendoza. *Memoria de Marimbistas, Marimbas tuxtlecas 1900- 1980*, CONECULTA Chiapas. Tuxtla Gutiérrez, Chiapas, 2015.

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

Robert, E. Houston, *A comparative analysis of selected keyboard compositions of Chopin, Brahms, and Franck as transcribed for the marimba by Clair Omar Musser, Earl Hatch, and Frank Maccallum together with three recitals of works by Bartok, Crumb, Miyoshi, Kraft and others*, North Texas State University, 1980.

Robert Garfias, *The Marimba of Mexico and Central America*, Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana, Autumn -Winter, 1983, Vol. 4, No. 2.

Robert Bridge, *The Evolution of Solo Marimba Repertoire*, Artículo.

Ryan C. W. Scott, *The Art of Marimba in Tokyo: Emergence in the Twentieth Century*, Faculty of Music University of Toronto, 2015.

Sarah E. Smith, *The development of the marimba as a solo instrument and the evolution of the solo literature for the marimba*, The Ohio state university, 1995.

T. M Scruggs, *Reviewed Work(s): The Wood That Sings: The Marimba in Chiapas, Mexico by Laurence Kaptain; Maderas Que Cantan by Annabella Muñoz Rincón; Huapango by Marimba Yajalón*. Latin American Music Review / Revista de Música Latinoamericana, Vol. 15, No. 2, 1994.

Vida Chenoweth, *The marimbas of Guatemala*, Lexington, Universidad de Kentucky, 1964.

Yi-Chia, Chen. *A Catalog of Solo Works for Marimba with Electronics and An Examination and Performance Guide of "Flux" for Marimba and Electronic Tape by Mei-Fang Lin*, Arizona State University, 2011.

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

Apéndice

Listado de repertorio UNICACH, 2018.

MARIMBA I - IV

	COMPOSITOR	TITULO	FORMATO	DATOS	SUGERENCIA
91.	ABE, Keiko.	Dream of the Cherry Blossom	Marimba Solo	ZIMMERMAN . Frankfurt, 1984. ZM 25100	
92.		Frogs	Marimba Solo	Studio 4 productions. S4P-1028. 1978.	
93.		Memories of the seashore.	Marimba Solo	SCHOTT MUSIC CO. Ltd. SJ-052. Tokio, 1987.	
94.		Michi for marimba	Marimba Solo	1979 Music for Percussion, Inc. USA.	
95.		Three monologues for solo marimba: Song of the seashore. Kazak Lullaby. Piacere D'amore	Marimba Solo	XEBEC Music publishing Co., Ltd.	

Figura 70. Tabla de repertorio de marimba solo, UNICACH.

96.		Works for marimba: Memories of the seashore Wind in the Bamboo Grove Little Windows Ancient Vase Variations on Japanese Children's Songs	Marimba Solo	SCHOTT MUSIC CO. Ltd. SJ-052	
97.		Works for solo marimba: Wind Across Mountain Wind Sketch Prims Tambourin Paraphrase)	Marimba Solo	XEBEC Music publishing Co., Ltd. Tokio 154-0016 JAPAN.	
98.	ALBERT, Ludwig.	Prayer of mercy	Marimba Solo	Beurskens Muziekuitgeverij BE A06- 039	
99.	BARIANTOS, P.	Tonada y Viento Chileno	Marimba Solo		
100.	BACH, J. S.	Sonatas and Partitas for Violin	Marimba Solo		
101.		Six Cello Suites	Marimba Solo		
102.	BURRIT, Michael.	Azure	Marimba Solo		
103.		October Nigth.	Marimba Solo	Ludwig Music Publishing Company.	
104.		Marimba Etudes del 1 al 4	Marimba Solo	Ludwig Music Publishing Company.	
105.		The Offering	Marimba Solo	2003 Keyboard Percussion Publications	
106.	COTTO, Orlando.	Latin American Book: Misionera de Fernando Bustamante	Marimba Solo	2001 HONEYROCK. www.orlandocotto.com	

Figura 71. Tabla de repertorio de marimba solo, UNICACH

		Perfume de Gardenias -			
107.		Marimba for an angel	Marimba Solo	Transcribed by Ben Wahlund. www.orlandocotto.com	
108.	CANGELOSI, C.	White Knuckle Stroll	Marimba Solo		
109.	DAIMO, E.	Intermezzo from Cavalleria Rusticana	Marimba Solo		
110.	DELANCEY, C.	Rosewood Blues,	Marimba Solo	Try publishing Co.	
111.	DUPIN, Francois.	One excitan' dance pour marimba	Marimba Solo	1992 by ALPHONSE LEDUC et cie. Editions musicales, Paris. A.L. 28183.	
112.	FORD, Mark.	Motion Beyond	Marimba Solo	Innovative Percussion,	
113.		Polaris	Marimba Solo	Innovative Percussion,	
114.		Ramsom	Marimba Solo	Innovative Percussion,	
115.	FRIEDMAN, David	Between Dusk and Dawn	Marimba Solo		
116.		Izgalom	Marimba Solo		
117.		Marshmellow	Marimba Solo	2005 Norsk Musikforlag Edition. N.M.O. 12140.	
118.		Trying to Say Bye	Marimba Solo		
119.	GIPSON, R.	Monograph IV	Marimba Solo	Studio 4 music.	
120.	GIULIANI, M.	Variations on a theme by G. F. Handel	Marimba Solo	GP percussion 1999.	
121.	GLENNIE, Evelyn	Three Chorales for Marimba:	Marimba Solo	1994 by FABER MUSIC Ltd.	

Figura 72. Tabla de repertorio de marimba solo, UNICACH.

		A little Prayer - Giles - Light in darkness.			
122.	GOMEZ, Alice	Gitano	Marimba Solo		
123.		Marimba Flamenca	Marimba Solo	Shouthern music company. SU-041. San Antonio, Texas. 78209.	
124.		Rain Dance	Marimba Solo	Shouthern music company. ST 695, 1988.	
125.	KHATCHATURIAN, A.	Las aventuras de Iván	Marimba Solo		
126.	KODANI, Yujin	"Dawn"	Marimba Solo	Ymdmusic.JP 2017	
127.	KOPETZKI, E.	Dance of the witches	Marimba Solo		
128.	MIYOSHI, Akira.	Conversation	Marimba Solo	ONGAKE NO TOMO Editions.	
129.	MOORE, Dam	Almost Calypso	Marimba Solo		
130.	MUSSER, C. O	Etude Opus 6 No. 9 (in B Major)	Marimba Solo	Studio 4 productions. 1976.	
131.		Etude Opus 6 No. 10 (in C Major)	Marimba Solo	Studio 4 productions.	
132.		Etude Opus. 6, No. 8	Marimba Solo	Studio 4 productions.	
133.		Prelude Opus. 6, No. 8	Marimba Solo	1976 Studio 4 Productions. S4P-1004	
134.		Prelude Opus. 11, No. 7	Marimba Solo	1976 Studio 4 Productions. S4P-1004	
135.		Aunque me lleve el diablo	Marimba Solo	Método Didáctico para Marimba Mexicana	

Figura 73. Tabla de repertorio de marimba solo, UNICACH

136.	NANDAYAPA, N. Arr.	El Pantalón	Marimba Solo	Método Didáctico para Marimba Mexicana	
137.	NIMI, Tokuhide	Etude for marimba I-II.III	Marimba Solo	Zen-On Music Company Ltd. 2010. ISBN978-4-11-550246-8	
138.	NISHIMURA, Akira	Three fragments of Piya for marimba solo	Marimba Solo	Zen-On Music Company Ltd. 2010. ISBN978-4-11-550247-5	
139.	NUYTS, Frank	La Pamplona	Marimba Solo		
140.	O'MEARA, Rich	Tune for Mary	Marimba Solo	Keyboard Percussion Publications.	
141.		Restless	Marimba Solo	1990. Keyboard Percussion Publications.	
142.	QUARTIER, Bart, I.	20 Children's Songs for Marimba	Marimba Solo		
143.	ROSAURO, Ney	Marimba Concerto Suite	Marimba Solo		
144.		Marimba Concerto Suite No. 2	Marimba Solo		
145.		Mestre Zeferino	Marimba Solo		
146.		Suite Popular Brasileira	Marimba Solo		
147.		Three Preludes for solo marimba: No.1 E minor No.2 A Major No.3 A Minor	Marimba Solo	1990 PROPERCUSSA, Brasil.	
148.		Valencia	Marimba Solo	2001 PROPERCUSSA, Brasil.	

Figura 74. Tabla de repertorio de marimba solo, UNICACH

149.		Variacoes sobre un tema do Rio Grande	Marimba Solo	1993 PROPERCUSSA, Brasil.	
150.		Variations over Evelyn Glennie's	Marimba Solo		
151.	ROSS, Edwards	Marimba Dances I-III	Marimba Solo	1990 by Universal Edition Australia Pty., Ltd UE 29283A.	
152.	SAMMUT, Eric	Astral Dance	Marimba Solo		
153.		Spiral	Marimba Solo		
154.		Stroboscope	Marimba Solo	2000 KEYBOARD PERCUSSION PUBLICATIONS.	
155.	SCHMITT, Matthias.	6 miniaturen	Marimba Solo		
156.		Corrido	Marimba Solo		
157.		Ghanahia.	Marimba Solo	1997 by Permission.	
158.	SEJOURNE, E.	Katamiya	Marimba Solo	ZM 32500	
159.		Nancy	Marimba Solo	PM Europe publications and Vollton, Musikverlag, Stuttgart, Germany	
160.	SMACDBECK, P.	Etude #1	Marimba Solo	1980 Studio 4 Productions. S4P-1045-1	
161.		Etude #2	Marimba Solo	1980 Studio 4 Productions. S4P-1045-2	
162.		Etude #3	Marimba Solo	1980 Studio 4 Productions. S4P-1045-3	
163.		Rhythm Song	Marimba Solo	1982, Mallet Arts Inc.	

Figura 75. Tabla de repertorio de marimba solo, UNICACH

164.		Virginia Tate	Marimba Solo	Keyboard Percussion Publications. 1999.	
165.	SPENCER, Julie.	Brothers in peace.	Marimba Solo	Norsk Musikforlag A/S, Oslo. 2000	
166.	STENGAARD, Kai	Spanish Dance	Marimba Solo	MarimPercussion. Vinkel Allé 4, Denmark.	
167.		Summer Wind.	Marimba Solo	1994 MarimPercussion	
168.	STOUT, G.	Astral Dance	Marimba Solo	1987 Studio 4 Productions. S4P-2004.	
169.		Bicycle.	Marimba Solo		
170.		Elegí (1969)	Marimba Solo	1978. Studio 4 productions. S4P-1023	
171.		Five studes for marimba book I	Marimba Solo	1988 Music for Percussion, USA.	
172.		Five studes for marimba book II	Marimba Solo	1982 Studio 4 Productions. S4P-2002.	
173.		Five studes for marimba book III	Marimba Solo	1989 Studio 4 Productions. S4P-1074.	
174.		Four Dances for Marimba	Marimba Solo		
175.		Nocturnes	Marimba Solo		
176.		Reverie	Marimba Solo	1978. Studio 4 productions. S4P-1025	
177.		Rumble Strips, for solo marimba.	Marimba Solo	2000 Gordon Scout.	
178.		Two Mexican Dances	Marimba Solo	1977 Studio 4 Productions. S4P-1010.	

Figura 76. Tabla de repertorio de marimba solo, UNICACH

179.	TANAKA, T.	Two movoments por marimba	Marimba Solo	1970 ONGAKU NO TOMO SHA Corp. Tokio, Japan.	
180.	TCHAIKOVSKY, P.	Album for the Young	Marimba Solo		
181.	THROWER, John	True colours.	Marimba Solo	By John ThrowerMusic.com	
182.	TYSON, Blake.	A cricket sang and set the sun.	Marimba Solo		
183.	ZIVKOVIC, N. J.	Three Fantastic Songs for solo marimba	Marimba Solo	1987 Studio 4 Productions. S4P-1095	
184.		Three Unforgettable Pieces	Marimba Solo	1992 Publisher: Gretel Verlag. M1011	
185.		Fluctus	Marimba Solo		

Figura 77. Tabla de repertorio de marimba solo UNICACH

MARIMBA V - VII

	COMPOSITOR	TITULO	FORMATO	DATOS	SUGERENCIA
186.	ABE, Keiko	Works for solo marimba Volumen II: Alone Variations on Dowland's LachrimaPavana Galilee Impressions Voice of Matsuri Drums, Itsuki Fantasy for 6 mallets	Marimba Solo	2007 by XEBEC Music publishing Co., Ltd. Tokio, JAPAN. PS-004.	
187.		Marimba Pieces 2: Suite for Marimba Conversation 5 Pieces After Paul Klee	Marimba Solo		

Figura 78. Tabla de repertorio de marimba solo, UNICACH

188.		Michi Paraphrase for solo marimba	Marimba Solo		
189.	AKEIMI, Naito	Memory of Woods	Marimba Solo		
190.	ALBENIZ, Isaac	Asturias Leyenda	Marimba Solo		
191.	ALBERT, Ludwig.	Five Scenes on Sakura II	Marimba Solo	Beurskens Muziekuitgeverij BE A06-001	
192.	BACH, J. S.	Lute Suite in e Minor (Trans. Potter)	Marimba Solo		
193.	BILIC, Ivana	Wild Rose	Marimba Solo		
194.	BISSEL, Paul	Hangar 84	Marimba Solo		
195.	BURRIT, Michael	Caritas	Marimba Solo	Ludwig Music Publishing Company. 106020452	
196.		Four movements for marimba.	Marimba Solo		
197.	CANGELOSI, C.	Character no. 5	Marimba Solo		
198.		Etude in A minor No. 2	Marimba Solo		
199.		Etude in C minor	Marimba Solo		
200.		Etude in E minor	Marimba Solo		
201.		Two Characters	Marimba Solo		
202.	CHAPPELL, Robert	Styles for marimba	Marimba Solo	1992 Keyboard Percussion Publications.	
203.	CHEUNG, Pius	Ballade for Eriko Daimo	Marimba Solo		
204.		Etude in E minor	Marimba Solo		

Figura 79. Tabla de repertorio de marimba solo, UNICACH

205.		Etude in C minor	Marimba Solo		
206.		Etude in C# minor	Marimba Solo		
207.	CHIN, CHENG, Lin	Pray for a wish	Marimba Solo		
208.	COSENTINO, Saul	Tango for Gary	Marimba Solo	Para marimba music. 2002. Buenos Aires, Argentina.	
209.	DEANE, C.	Etude for a Quite Hall	Marimba Solo		
210.		The Process of Invention	Marimba Solo		
211.		Three Shells	Marimba Solo		
212.	DEBUSSY, C. / Arr. STEVENS	Dr. Gradus ad Parnassum	Marimba Solo		
213.	DIETZ, B. W.	Madison's Unicorn	Marimba Solo		
214.	ESPEL, Guillo	Ritual y su metáfora	Marimba Solo		
215.		Zamba para escuchar tu silencio	Marimba Solo	Para Marimba Music. 2002.	
216.	FISSINGER, Alfred	Suite for Marimba	Marimba Solo		
217.	FUKUSHIMA, Aiko	Dance of words	Marimba Solo	2012, Edition Svitzer.	
218.	GOLINSKI, Tomasz	Purity para marimba Solo	Marimba Solo		
219.	GLORIEUX, F.	Oriental Dance	Marimba Solo		
220.	GRONEMEIER, D.	Nature Alley	Marimba Solo		
221.	HALT, Markus	Marimbasonic	Marimba Solo		

Figura 80. Tabla de repertorio de marimba solo, UNICACH

222.		Marimbics	Marimba Solo	1999 by N. SIMROCK, HAMBURG, London.	
223.	HIROMITSU, M.	KI-LA-LI	Marimba Solo		
224.	HOLLINDEN, D.	Of Wind and Water	Marimba Solo		
225.	KAISER, L.	Hurricane's Eye	Marimba Solo	2002 Studio 4 music. S4M-5039	
226.	KOPETZKI, E.	Three movements for a solo dancer	Marimba Solo		
227.		Woodendly	Marimba Solo		
228.	KÓKSAL, F.	Five miniatures for marimba	Marimba Solo		
229.	MACKEY, Steven.	See Ya Thursday	Marimba Solo	1993 by Hendon Music, Inc. USA 1996.	
230.	MEJÍA, Alfredo	Maroma	Marimba Solo	2010 editado por Scoremusical Ltd. Colombia.	
231.	MIMURA, Nanae	Transformations of Pachelbel's Canon	Marimba Solo	2002. HONEYROCK HRKS067- 2002.	
232.	MORENO, Israel	Travesía de un migrante	Marimba Solo	2011	
233.		La Zandunga (Arreglo)	Marimba Solo	Método Didáctico para Marimba.	
234.	MURAMATSU, T.	Land	Marimba Solo	Beurskens Muziekuitgeverij BE M15-001. Yano Music Publishing Co. Ltd.	
235.	MUSSER, C. Omar.	Scherzo Caprice.	Marimba Solo	1974 Studio 4 Productions. S4P- 1005	

Figura 81. Tabla de repertorio de marimba solo, UNICACH

236.	NORTON. C. S.	Forsythian Spring	Marimba Solo	1997. Chistopher S. Norton	
237.		November Evening	Marimba Solo	Innovative Percussion 1995.	
238.	MIKI, Minoru	Time for marimba	Marimba Solo	ONGAKE NO TOMO Edition. 1969, Tokio, Japan.	
239.	MIYAKE, Kazunori	Chain	Marimba Solo	Beurskens Muziekuitgeverij BE M13-001. July 2001.	
240.	NANDAYAPA, Z.	Baquetofonia- Nandacacué y Marimboleando	Marimba Solo		
241.	SAMMUT, Eric	Caméléon	Marimba Solo	1999 Keyboard Percussion Publications.	
242.		Libertango (Arreglo)	Marimba Solo		
243.		Rotation I – IV pour marimba	Marimba Solo	1996 Keyboard Percussion Publications.	
244.		Variation on Porgy and Bess	Marimba Solo		
245.	SAMUELS, Dave.	Footpath,	Marimba Solo	1990 ORIENT POINT MUSIC (ASCAP)	
246.	SAUR, Daniel	Double Exposure	Marimba Solo	Daniel Saur 2005	
247.		Sunday Afternoon	Marimba Solo	Daniel Saur 2003	
248.	SCHULLER, G.	Marimbology	Marimba Solo		
249.	SEJOURNÉ, E.	Chandigarh	Marimba Solo		
250.		Prelude No. 1	Marimba Solo		

Figura 82. Tabla de repertorio de marimba solo, UNICACH

251.		Romántica	Marimba Solo		
252.	STENGAARD, Kai.	Triglyf I,	Marimba Solo	Kai Steensgaard 1994.	
253.	STOUT, Gordon.	Ode for marimba	Marimba Solo	Music for Percussion, Inc., USA	
254.		Sedimental Structures	Marimba Solo		
255.	TAKAYOSHI, Y.	Suite No. 1,2,3.	Marimba Solo	1995 Zen-On Music. MP420.3YOS-SUI	
256.	WESLEY-Smith, M.	For Marimba and Tape	Marimba & Tape		
257.	WESTLAKE, Nigel	Fabian Theory	Marimba, Percusiones & Tape		
258.	ZIVKOVIC, N. J.	Drei Phanastische Lieder	Marimba Solo		
259.		Homo Balcanicus	Marimba y Percusión Solo		
260.		Ilijas	Marimba Solo	1996 by Gretel Verlag, Dinklage. M1024	
261.		Magma	Marimba Solo		

Figura 83. Tabla de repertorio de marimba solo, UNICACH

MARIMBA VIII - IX

	COMPOSITOR	TITULO	FORMATO	DATOS	SUGERENCIA
262.	ABE, Keiko	Marimba d'amore	Marimba Solo	2001, Schott Music Co. Ltd., Tokio, Japan. SJ-051.	
263.		Michi Paraphrase for solo marimba	Marimba Solo	2009 by Xebec Music publishing Co., Ltd. Tokio, Japan. PS-005.	
264.	ALDRIDGE, Robert	From My Little Island	Marimba Solo		
265.	APPLEBAUM, M.	Narcissus: Strata/Panacea	Marimba Solo		
266.	BENNETT, Rodney	After Syrinx II	Marimba Solo	Novello & Company 1984.	
267.	BROWN, D. Edgar	Robert's Park	Marimba Solo	1985 PIONEER PERCUSSION, USA.	
268.	BURRIT, Michael	Shadow Chaser	Marimba Solo		
269.		Scirocco	Marimba Solo		
270.	CHEUNG, Pius	Sonata in C, Vitanata	Marimba Solo	MPC Music Publishing 2006.	
271.	DE LEEUW, Tom	Midare	Marimba Solo		
272.	DRUCKMAN, Jacob	Reflections on the Nature of Water	Marimba Solo		
273.	EWAZEN, Eric	Northern Lights	Marimba Solo		
274.	FORD, Mark	Kingdom Lore Fanfare	Marimba Solo	Innovative Percussion, 2006.	
275.	GOLINSKI, Tomasz	Luminosity	Marimba Solo		

Figura 84. Tabla de repertorio de marimba solo, UNICACH

276.	HAYAKAWA, M.	Tocata für marimba	Marimba Solo	1983 by Musikverlag Zimmermann, Frankfurt am main.
277.	HATZIS, Christos	Fertility Rites	Marimba Solo & Cinta	
278.	HELBLE, Raymond	Grand Fantasy in C Major for marimba	Marimba Solo	1977 Studio 4 productions. S4P-1012
279.	HUREL, Philippe	Loops IV	Marimba Solo	
280.	ICHIYANAGI, T.	Ballade and Green Rhythms	Marimba Solo	2007, Schott Music Co. Ltd. Tokio, SJ 1168. ISBN978-4-89066-468-9
281.		Portrait of Forest	Marimba Solo	1984 by Schott Japan Company. Ltd. SJ 1018.
282.		The Source for solo marimba	Marimba Solo	1991, Schott Japan Company. Ltd. SJ 1061
283.	IGNATOWICZ, A.	Toccata	Marimba Solo	
284.	IKEBE, Shin-Ichiro.	Monovalence	Marimba Solo	ONGAKE NO TOMO Edition. 1969, Tokio, Japan.
285.	ISHII, Maki	Hiten Seido III	Marimba Solo	1989 by Moeck Verlag and Musikinstrumentenwerk Celle Ed. Nr. 5401
286.	KAPLAN, Adolfo	Iloi	Marimba Solo	
287.	KLATZOW, Peter	Dances of Earth and Fire	Marimba Solo	MUSICATIONS, South African music.
288.	KOPETZKI, Eckhard	Kaskada	Marimba Solo	1999 by Norsk Musikforlag A/S, Oslo. N.M.O. 11305.
289.	LANSKY, Paul	Idle Fancies	Marimba Solo	

Figura 85. Tabla de repertorio de marimba solo, UNICACH

290.		Three Moves for marimba	Marimba Solo	
291.	LÉSNIK, I.	Neenah	Marimba Solo	
292.	MASLASNKA, David.	Variations on Lost Love.	Marimba Solo	1983 Marimba Productions
293.	McCARTY, Daniel	Rimbasily	Marimba Solo & Cinta	
294.	MIYOSHI, Akira	Ripple	Marimba Solo	2009 by Zen-On Music Co., Ltd. 2009. ISBN978-4-11-550243-7
295.		Torse III	Marimba Solo	ONGAKE NO TOMO Edition. 1969, Tokio, Japan.
296.	PSATHAS, John.	One Study One Summary	Marimba Solo & Cinta	
297.	PTASZYNSKA, M	Graffito	Marimba Solo	1992 by Theodore Presser Company. 114-40536. Pennsylvania, USA.
298.	REDEL, Matin	RuM(b)arimba (Para marimba solo)	Marimba Solo	
299.	REYNOLDS, Roger	Islands from Archipelago: II. Autumn Island	Marimba Solo	
300.	SCHWANTNER, J.	Velocities	Marimba Solo	EA 704, Helicon Music Coorpaton. Valley Force, Pennsylvania.
301.	SUEYOSHI, Yasuo	Mirage pour Marimba	Marimba Solo	ONGAKE NO TOMO Edition. 1969, Tokio, Japan.
302.	STEVENS, L. H.	Rhythmic Caprice	Marimba Solo	1989 Keyboard Percussion Publications. By marimba production Inc. USA.
303.	TASCÓN, Rodrigo	Tetraedro	Marimba Solo	

Figura 86. Tabla de repertorio de marimba solo, UNICACH

304.	THOMAS, Andrew	Merlin	Marimba Solo	1989 Margun Music Inc.	
305.	TSUKAMOTO, K.	Cenote for marimba solo	Marimba Solo		
306.	VIÑAO, Alejandro	Khan Variations	Marimba Solo		
307.	WERNER, Henze H.	Five Scenes from the Snow country	Marimba Solo	Schott's, Mainz, 1982.	
308.	YOSHIHISA, Taira	Convergence I	Marimba Solo		
309.	ZIVKOVIC, N. J.	Tensio	Marimba Solo		
310.		Ultimátum I	Marimba Solo	Edition Musica Europea Nr. 1009. 1994/95	
311.	ZOLTÁN, M. Csaba	Lemuria The Fallen Civilization (Solo)	Marimba Solo		
312.		Nifelheim	Marimba Solo		

Figura 87. Tabla de repertorio de marimba solo, UNICACH

Partitura de obra original

Link de YouTube: [Flor y canto - Jorge Mario Mendoza - YouTube](#)



Marimba duo

Jorge Mario Mendoza

**Te ruego amiga, que dulce me acompañes
(fragmentos)**

Canta, marimba canta. Sigue cantando tus dulces melodías hasta que mires en mis ojos lagrimas, o bien sobre mi boca una sonrisa....

...Te he escuchado cantar en las montañas, los valles, las selvas y los mares. Y tu canto es el mismo de los pájaros, las hermosas mujeres y los ángeles...

...Canta todas las horas del día y de la noche, desde el blanco invierno al delicioso otoño. Vuélvete loca de alegría como jilgero y que ardan tus maderas entre notas de oro...

...Pero si alguna vez me miras triste, y tal vez hasta hóndamente ensimismado, te ruego que te calles y me dejes a solas con mis penas; sollozando...

...Y cuando veas que me van a sepultar, te ruego amiga que dulce me acompañes y que vayas regando tus sonidos en las calles, las plazas y los parques. Canta, marimba canta. Sigue cantando lo mismo que los ángeles.

Armando Duvalier

Flor y canto

In Xochitl in Cuicatl

(Homenaje a la "Sinfonía El espíritu de la tierra"
de Federico Alvaréz del Toro)

Jorge Mario Mendoza
2023

Para Miyuki y Juan, con mucho cariño y admiración.

♩ = 50

f *mp* *mf* *sub. mp*

Figura 88: *Flor y canto*, Jorge M. Mendoza, Fragmento.

3 8

Mar. *mf* *mp* *mp*

Figura 89: *Flor y canto*, Jorge M. Mendoza, Fragmento.

Figura 90: *Flor y canto*, Jorge M. Mendoza, Fragmento.

Figura 91: *Flor y canto*, Jorge M. Mendoza, Fragmento.

Figura 92: *Flor y canto*, Jorge M. Mendoza, Fragmento.

Figura 93: *Flor y canto*, Jorge M. Mendoza, Fragmento.

39

Figura 94: *Flor y canto*, Jorge M. Mendoza, Fragmento.

44

Figura 95: *Flor y canto*, Jorge M. Mendoza, Fragmento.

Musical score for Figure 96, measures 54-65. The score is in 3/4 time and consists of two systems. The first system (measures 54-65) features a treble clef staff with a melody starting at measure 54 with a *mp* dynamic, followed by a crescendo to *f* at measure 60. The bass clef staff has rests until measure 60, then enters with a *mf* dynamic. The second system (measures 66-77) continues the piece, with the treble clef staff having rests and the bass clef staff providing a rhythmic accompaniment.

Figura 96: *Flor y canto*, Jorge M. Mendoza, Fragmento.

Musical score for Figure 97, measures 66-77. The score is in 3/4 time and consists of two systems. The first system (measures 66-77) features a treble clef staff with rests and a bass clef staff with a *mf* dynamic. The second system (measures 78-89) features a treble clef staff with a *f* dynamic and a bass clef staff with rests.

Figura 97: *Flor y canto*, Jorge M. Mendoza, Fragmento.

78

sub. mp

12

Figura 98: *Flor y canto*, Jorge M. Mendoza, Fragmento.

88

f

ff

f

ff

Figura 99: *Flor y canto*, Jorge M. Mendoza, Fragmento.

96

14

Figura 100: *Flor y canto*, Jorge M. Mendoza, Fragmento.

99

14

Figura 101: *Flor y canto*, Jorge M. Mendoza, Fragmento.