

**LA PERCUSIÓN COMO INSTRUMENTO SOLISTA EN TRES ÉPOCAS
FUNDAMENTALES DEL DESARROLLO DE LA MÚSICA: EL BARROCO, EL
PERIODO ROMÁNTICO Y EL MODERNO**

JUAN PABLO BOHÓRQUEZ HURTADO

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
ESCUELA DE ARTES – MÚSICA
BUCARAMANGA**

2013

**LA PERCUSIÓN COMO INSTRUMENTO SOLISTA EN TRES ÉPOCAS
FUNDAMENTALES DEL DESARROLLO DE LA MÚSICA: EL BARROCO, EL
PERIODO ROMÁNTICO Y EL MODERNO**

JUAN PABLO BOHÓRQUEZ HURTADO

**Trabajo de grado presentado como requisito para obtener el título de
Licenciado en Música**

**Director:
Álvaro Martín Gómez Acevedo**

**UNIVERSIDAD INDUSTRIAL DE SANTANDER
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS
ESCUELA DE ARTES – MUSICA
BUCARAMANGA**

2013

AGRADECIMIENTOS

El autor de este trabajo expresa su agradecimiento:

A Dios por hacer posible la oportunidad de vivir y estudiar música.

A su familia por brindar su apoyo a lo largo de esta etapa de su carrera.

A sus maestros Hugo Varón Melo, Rafael Ochoa y John Eduard Ciro Gómez por compartir con él toda su sabiduría.

Al maestro Álvaro Martín Gómez Acevedo por su asesoría y por enseñarme muchas de las bases teóricas de la música.

CONTENIDO

	Pág.
INTRODUCCIÓN.....	12
1. FUNDAMENTACIÓN.....	13
1.1. DELIMITACIÓN DEL PROBLEMA.....	13
1.1.1. Pregunta problema	13
1.2. OBJETIVOS.....	13
1.2.2 Específicos	13
1.3. JUSTIFICACIÓN.....	14
1.4. ASPECTOS METODOLÓGICOS.....	14
1.5. RECURSOS	15
1.5.1. Recursos Físicos	15
1.5.2. Recursos humanos	16
1.6. ANTECEDENTES.....	16
2. MARCO CONCEPTUAL.....	18
2.1. MARCO HISTÓRICO.....	18
2.1.1 El barroco	18
2.1.1.1 Características del Barroco musical.....	19
2.1.1.2 Johann Sebastian Bach	21
2.1.2 El Romanticismo.....	23
2.1.2.1 Características del romanticismo	25
2.1.2.2 Instrumentación y escala	26
2.1.2.3 Ludwig Van Beethoven	28
2.1.2.4 Sonata Quasi una fantasía Opus 27 N.2 (Claro de luna).....	30
2.1.3 La música moderna académica	36
2.1.3.1 Principales técnicas, estilos y movimientos.....	37
2.1.3.2 Crisis de la tonalidad y atonalismo.....	38
2.1.3.3 Post-Romanticismo.....	40

2.1.3.4 La música académica contemporánea	42
2.1.3.5 Guy G. Gauthreaux	43
2.1.4 Historia del Blues	44
2.1.4.1 El Rock ´n roll y el Rock	48
2.1.4.2 Rush y La Villa Strangiato	50
3. ORGANOLOGÍA PARTICULAR	55
3.1 ORIGEN Y EVOLUCIÓN DE LA MARIMBA	55
3.1.1 La marimba en África	56
3.1.2 La marimba en Guatemala	57
3.1.3 La marimba en México	59
3.1.4 La marimba como instrumento solista	61
3.2 ORIGEN Y EVOLUCIÓN DEL REDOBLANTE	64
3.3 ORIGEN Y EVOLUCIÓN DE LA BATERÍA	65
3.3.1 Piezas de la batería estándar.	68
4. ANÁLISIS DE LAS OBRAS	72
4.1 CONCIERTO EN LA MENOR PARA VIOLÍN (J. S. Bach BWV 1040)	72
4.2 SONATA QUASI UNA FANTASÍA OPUS 27 N.2 (CLARO DE LUNA)	78
4.3 AMERICAN SUITE PARA REDOBLANTE SOLO	79
4.4 RUSH – LA VILLA STRANGIATO	83
RECOMENDACIONES	87
CONCLUSIONES	89
BIBLIOGRAFÍA	90
ANEXOS	93

LISTA DE FIGURAS

	Pág.
Figura 1. Fotografía de Johann Sebastian Bach	21
Figura 2. Fotografía de Ludwig Van Beethoven	28
Figura 3. Partitura autógrafa de la sonata “Quasi una fantasia”	33
Figura 4. Estructura tradicional de doce compases.....	46
Figura 5. Estructura de blues en “Fa”.....	47
Figura 6. Escala de blues	48
Figura 7. Marimba Cromática	55
Figura 8. Balafón africano.....	56
Figura 9. Marimba diatónica de Guatemala	57
Figura 10. Marimba de arco.....	58
Figura 11. Grupos de marimbas de Chiapas.....	61
Figura 12. Marimba de concierto.	62
Figura 13. Partes de la batería.....	65
Figura 14. Batería doble bombo.....	67
Figura 15. Crótalos	69

ANEXOS

	Pág.
Anexo A. Partitura: Concierto para violín en la menor BWV 1040.....	93
Anexo B. Partitura: Sonata Quasi una fantasía Opus 27 N.2	100
Anexo C. Partitura: American suite for snare drum solo.....	103
Anexo D. Partitura: La Villa Strangiato.....	108
Anexo E. Partitura: Solo para Batería N.2.....	116

RESUMEN

TITULO: LA PERCUSIÓN COMO INSTRUMENTO SOLISTA EN TRES ÉPOCAS FUNDAMENTALES DEL DESARROLLO DE LA MÚSICA: EL BARROCO, EL PERIODO ROMÁNTICO Y EL MODERNO^{*}

AUTOR: JUAN PABLO BOHÓRQUEZ HURTADO^{**}

PALABRAS CLAVE: CONCIERTO, PERCUSIÓN, SOLISTA, INTERPRETACIÓN, BARROCO, ROMÁNTICO, MODERNO.

DESCRIPCIÓN:

La percusión es una rama de la música que ha venido evolucionando a través del tiempo y ha pasado de ser un acompañante de los instrumentos melódicos a convertirse en muchos casos en instrumento solista o de concierto. Este trabajo de grado consiste en una muestra musical hecha con obras de diferentes periodos de la música occidental, como lo son el barroco, el romántico y el moderno. Estas obras van a ser interpretadas en algunos instrumentos de percusión los cuales han sido elegidos durante el proceso de estudio de la carrera de licenciatura en música.

El trabajo contiene un marco histórico que se compone de las biografías de los autores, así como también una exposición de las características determinantes de cada una de las épocas mencionadas anteriormente. El autor también incluye un marco teórico donde se muestran cada uno de los instrumentos participantes en el concierto y su evolución.

En el proceso de montaje de las obras para el concierto es también fundamental entender la forma, la estructura y la intención que tiene cada una de las piezas del mismo. Es por esto que también se incluye un breve análisis de cada una de las obras que van a ser interpretadas con el fin de mejorar la interpretación y entender a fondo la intención del autor en cada una de ellas.

^{*} Trabajo de Grado

^{**} Facultad de ciencias humanas, Escuela de artes – Música. Director GOMEZ Acevedo Álvaro Martin

ABSTRACT

TITLE: THE PERCUSSION AS A SOLO INSTRUMENT IN THREE FUNDAMENTAL ERAS OF THE DEVELOPMENT OF MUSIC: BAROQUE, ROMANTIC AND MODERN *

AUTHOR: JUAN PABLO BOHÓRQUEZ HURTADO**

KEYWORDS: CONCERT, PERCUSSION, SOLOIST, PERFORMANCE, BAROQUE, ROMANTIC, MODERN.

DESCRIPTION:

Percussion is a branch of music that has evolved over the time and has turned from an accompaniment to a melodic instrument, in many cases, as a concert or solo instrument. This degree work consists of a musical sample made from different periods of Western music: Baroque, romantic and modern. These works will be performed using some percussion instruments, chosen during the process as a career student at the university.

This work contains a historical framework which consists of biographies of the authors, as well as determining characteristics which are presented for each of the eras listed above. The author includes also a theoretical framework which shows each of the instruments that will be used during the concert and their development. Their description, history and basic features.

In the assembly process of the concert repertoire is also essential to understand the form, the structure and intention of each one of the pieces to be played. This is the reason why it also includes a brief discussion of each of the works that will be performed in order to improve the interpretation and thoroughly understand the intention of the author in each of them.

* Degree work

** Faculty of Human Sciences, Arts school – Music. Project's Director: GOMEZ Acevedo Álvaro Martin

INTRODUCCIÓN

La percusión ha sido un elemento fundamental en el desarrollo de la música a lo largo de toda su evolución. A su vez, también ha evolucionado en sus dos funciones, como acompañante (en los diferentes grupos y orquestas) y como instrumento solista también. Esta faceta de instrumento solista es la que el autor quiere destacar y promover, tomando como un medio de difusión el concierto de grado. Concierto en el que serán interpretados tres instrumentos de percusión que son:

La marimba, el redoblante y la batería. Del periodo barroco se va a analizar e interpretar en la marimba la siguiente obra:

- Concierto en La menor para violín
- Johann Sebastian Bach (Adaptación para marimba).

Del periodo Romántico se va a analizar e interpretar la siguiente obra:

-Sonata para piano n.º 14 en do sostenido menor, Op.27, n.º 2 Claro de Luna Ludwig Van Beethoven, primer movimiento (adaptación para marimba).

De la música Moderna serán incluidos 2 instrumentos de percusión que son muy importantes e influyentes en este periodo, como lo son: La batería y el redoblante.

Obra para redoblante:

-American Suite -Guy G. Gauthreaux II (Movimientos I, II y III).

Obras para batería:

-La Villa Strangiato -Alex lifeson, Geddy Lee, Neil peart (interpretada originalmente por la banda de rock Rush).

-Solo para batería N. 2 – Juan Pablo Bohórquez Hurtado

1. FUNDAMENTACIÓN

1.1. DELIMITACIÓN DEL PROBLEMA

Generalmente a lo largo de la historia de la música la percusión ha sido considerada parte fundamental para el acompañamiento de obras que se desarrollan en los diferentes grupos musicales. Estos grupos se pueden llamar de diversas maneras dependiendo del número de músicos que participan, del tipo de instrumentos que intervienen y del género musical en el cual se enfocan. Sin desconocer la importancia que este papel de la percusión acompañante representa, vale la pena mencionar que este no es el único campo de acción que tiene un percusionista y que es necesario crear espacios en los cuales se fomente el uso de esta familia instrumental como solista o como instrumento de concierto.

1.1.1. Pregunta problema. ¿Cómo crear espacios en los cuales se fomente la percusión como familia instrumental de concertista?

1.2. OBJETIVOS

1.2.1. General. Promover por medio de un concierto de grado la percusión como familia instrumental concertista, interpretando y analizando obras de algunos de los autores más relevantes de los periodos barroco, romántico, y moderno.

1.2.2 Específicos

- Interpretar en un concierto de percusión obras de los diferentes autores y épocas relevantes seleccionadas en este trabajo.
- Aplicar los conocimientos adquiridos en la escuela de música sobre armonía, formas e interpretación en el análisis de las obras que se van a interpretar en el concierto de grado.

- Crear una obra para batería con las herramientas que el estudio de la percusión sinfónica aporta al desarrollo de la técnica y la interpretación de la percusión mayor.

1.3. JUSTIFICACIÓN

El estudio académico de cualquier instrumento debe implicar como fundamento aprender sobre conceptos que mejoren la técnica y la interpretación del mismo. En este trabajo se busca fundamentar la interpretación de varias obras de épocas muy distintas de la música, mediante un análisis armónico y estructural de las mismas.

El análisis de las obras que están incluidas en el concierto está apoyado en las herramientas adquiridas durante la carrera de licenciatura en música y en la exploración del contexto histórico de cada obra, con el fin de mejorar la parte interpretativa y la comprensión de la música antes de ser interpretada en el concierto de grado.

Este trabajo está dirigido principalmente a los percusionistas de la ciudad para sembrar el deseo de hacer un estudio más profundo de su instrumento y de la música en general, independientemente de si el objetivo sea seguir una carrera musical académica o no.

1.4. ASPECTOS METODOLÓGICOS

Para el desarrollo del presente proyecto se deben abarcar tres grandes etapas fundamentales que van desde la selección de las obras a interpretar, pasando por un análisis de forma y estructura de las mismas, para finalmente llevar a cabo el respectivo montaje de las obras a interpretar en el concierto. Para referirnos a cada una de estas etapas en términos generales, cabe decir que la primera de

estas se basa en el acceso a diversas obras ya sea de los métodos trabajados a lo largo de la carrera, o mediante fuentes electrónicas con el fin de contar con el material que posteriormente será analizado e interpretado.

La segunda etapa se fundamenta en el análisis formal y estructural de las obras que se van a interpretar, teniendo en cuenta también el contexto histórico en el cual se ubica cada una de ellas.

La última etapa se inicia con el montaje de las obras del concierto, estando está fundamentada en el proceso de estudio instrumental individual, en el cual se deben tener en cuenta todas las recomendaciones previas hechas a lo largo de la carrera de licenciatura en música. Es importante decir que el proceso de montaje de las obras debe empezar con una anticipación mayor a un mes antes del concierto y con un estudio constante por parte del instrumentista, al igual que un acompañamiento y asesoría de un maestro capacitado para dar las pautas y detectar los problemas técnicos que se presentan a lo largo del montaje de las obras.

1.5. RECURSOS

A continuación serán descritos algunos de los principales recursos empleados para el desarrollo del presente proyecto.

1.5.1. Recursos Físicos. Uno de los recursos físicos más importantes para el montaje de las obras que se van a interpretar en el concierto es contar con un recinto adecuado acústicamente en donde se encuentren los diferentes instrumentos que participan en el concierto, lugar que debe contar con una adecuada iluminación y ventilación para que permita optimizar cómodamente el montaje de las obras. Así mismo debemos contar con materiales y equipos como los siguientes:

- Partituras
- Atriles
- Computador
- Reproductor de Audio
- Audiciones de las obras
- Metrónomo
- Consola o mezclador de sonido

1.5.2. Recursos humanos. Por ser este el proyecto de un concierto de solista que requiere la reproducción y modificación de unos archivos de audio, los cuales van a funcionar como pista de acompañamiento, se requiere aparte del instrumentista de un ingeniero de sonido, el cual se encargará de modificar y reproducir los sonidos pregrabados requeridos a lo largo del concierto y también de estar pendiente de la correcta amplificación de los instrumentos y el sonido en general.

1.6. ANTECEDENTES

En la actualidad la percusión después de haber atravesado toda la historia de la música empieza a manifestarse como una familia instrumental versátil dentro de los timbres y los recursos que se requieren tanto a nivel de acompañante como también a nivel de instrumento de concierto como en el caso de la marimba cromática por ejemplo.

En la escuela de música de la UIS se han desarrollado proyectos anteriormente, enfocados específicamente en el área de la percusión. Por tal motivo vale la pena nombrar algunos estudiantes que han aportado una herramienta similar a la que está expuesta en este trabajo, dichos colaboradores son Leonardo Parra y Jaime A. Trujillo quienes destacan la percusión como instrumento de concierto mediante trabajos de grado que tienen su enfoque en el papel que tienen los diversos

instrumentos de percusión como la batería en el desarrollo de géneros tan importantes como el jazz en la segunda mitad del siglo XX.

2. MARCO CONCEPTUAL

2.1. MARCO HISTÓRICO

2.1.1 El barroco. Es un periodo en la historia de la cultura europea que se originó por una nueva forma de ver la estética de las artes visuales. Según Chilvers¹ El “estilo barroco”, partiendo desde diferentes contextos histórico-culturales, produjo muchos adelantos y obras maestras en numerosos campos artísticos como son: La pintura, la literatura, la música, la arquitectura, la escultura, la danza, la ópera y el teatro. Este estilo se manifestó principalmente en la Europa occidental a inicios del siglo XVII en Italia, y se popularizó a lo largo de todo el continente.

En esta época surgieron movimientos revolucionarios culturales, creando de esta manera la oposición a la iglesia católica denominada “La reforma protestante”. Es cuando aparece entonces el modelo económico capitalista.

En el Barroco, la música tuvo un desarrollo espectacular teniendo la particularidad de que la música se escribía en su mayoría como un encargo de los personajes más importantes e influyentes de la época.

Los músicos adoptaron el término barroco para referirse al período de ciento cincuenta años que va desde los inicios de la ópera, hacia 1600, hasta la muerte de Johann Sebastian Bach en 1750.

Este periodo antecedido por la música del renacimiento y sucedido por el neoclasicismo, se caracterizó por la aparición de la “tonalidad” y el uso del “bajo continuo”. En esta época se crearon también diferentes formas musicales, como el

¹ Chilvers, Ian. Diccionario de arte. Madrid: Alianza Editorial. ISBN 978-84-206-6170-4. 2007.

concierto, la sonata y la ópera.

2.1.1.1 Características del Barroco musical. Estas son las principales características que definen la música barroca:

Predominio del estilo contrapuntístico.

- Nacimiento del bajo cifrado o bajo continuo: el compositor da toda la importancia a las voces extremas.
- La voz superior es la melodía. El acompañamiento se indica mediante una serie de cifras (bajo cifrado) que señalan al organista los acordes que puede ejecutar.
- Supremacía de un estilo armónico tonal.
- Delimitación e independencia entre música vocal e instrumental.
- Aparición de la orquesta y perfeccionamiento de los grupos de cámara.
- Uso de acordes disonantes con mayor frecuencia.
- Supremacía de la música profana sobre la música religiosa.
- Incorporación de instrumentos a la orquesta, Mayores posibilidades tímbricas.

- “Este fecundo período de la historia de la música se inició con el surgimiento de la monodia, la ópera, el oratorio, la cantata y el recitativo. Finalizó en el período pre-clásico (Haydn nace en 1732, Mozart en 1756 y Beethoven en 1770)”².

Se ha señalado como rasgo distintivo del Barroco el empleo de la técnica contrapuntística, el estilo concertante y el protagonismo casi definitivo de los acordes de tónica y dominante principalmente. En la actualidad se tiene un conocimiento más detallado de este período, y está claro que en esos ciento cincuenta años decisivos en la historia de la música, hubo grandes progresos tanto en la música instrumental como en la vocal.

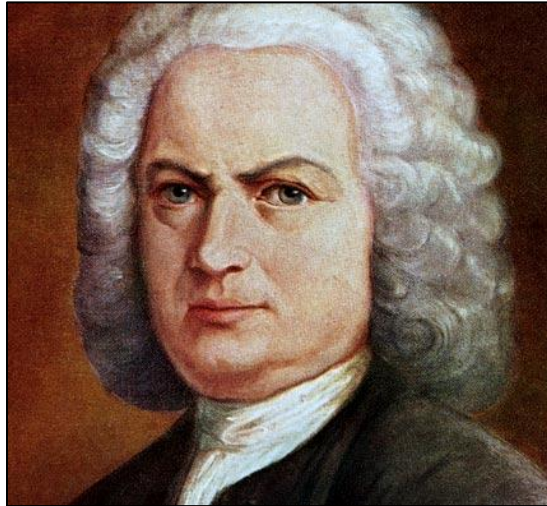
También hay que tener en cuenta que el barroco es un fenómeno complejo y diversificado en las diferentes culturas, y que así como hay diferentes etapas en el Barroco también hay significativas diferencias entre sus manifestaciones culturales en varias naciones europeas.

El barroco, aparte de marcar la evolución de la música y de todas las artes, también aportó herramientas muy importantes en el desarrollo del contrapunto y la composición musical. Una buena muestra del estilo de composición de esta época fue plasmada por el maestro Johann Sebastian Bach con su Concierto en La menor para violín, que es una obra muy expresiva y además exigente a la hora de interpretarla.

² FRIEDLER, EGON. El Barroco musical. (En línea). <http://www.chasque.net/frontpage/relacion/0010/barroco.htm>. (Citado el 20 de junio de 2013).

2.1.1.2 Johann Sebastian Bach

Figura 1. Fotografía de Johann Sebastian Bach



Fuente: <http://jcharosanchez.blogspot.com/2010/12/biografia-de-juan-sebastian-bach.html>

Nació en Eisenach, actual Alemania en 1685. Este Compositor alemán es considerado por muchos como el más grande de todos los tiempos. Johann Sebastian Bach nació en medio de una familia de músicos cuya primera mención documentada data de 1561. Hijo de Johann Ambrosius Bach, quien fue trompetista en la corte de Eisenach y director de la orquesta de dicha ciudad, desde el principio de su vida la música estuvo entorno a J.S. Bach³.

Después de que muere su padre en 1695, es su hermano mayor, Johann Christoph quien se hace cargo de él y de su tutoría musical, ya que su hermano era organista de la iglesia de San Miguel de Ohrdruf. Bajo su dirección, el pequeño Johann Sebastian se familiarizó rápidamente con los instrumentos de teclado como el clave y el órgano, de los cuales sería un dedicado intérprete durante toda su vida.

³ Biografías y vidas. Johann Sebastian Bach. (En línea). http://www.biografiasyvidas.com/biografia/b/bach_sebastian.htm. Citado el 22 de junio de 2013.

La formación musical del maestro Bach termina en el convento de san Miguel de Lüneburg, donde se familiarizó con las nuevas formas instrumentales que tenía la oportunidad de escuchar en la corte.

En los primeros años del siglo XVIII Bach ya estaba preparado para iniciar su carrera de compositor e intérprete, una carrera que puede dividirse en varios periodos dependiendo del lugar en el cual se encontraba ejerciendo: Arnstadt (1703-1707), Mühlhausen (1707-1708), Weimar (1708-1717), Köthen (1717-1723) y Leipzig (1723-1750).

Está de más tratar toda la vida y obra del maestro Bach ya que fue muy amplia, y la investigación de este proyecto se enfoca hacia el contexto histórico de las obras que van a ser interpretadas.

El maestro Bach en 1717 decide abandonar su puesto en Weimar después de ser nombrado maestro de capilla en la corte del príncipe Leopold de Anhalt, en Köthen. Este fue de los periodos más productivos artísticamente en la vida del maestro, durante el cual escribió algunas de sus partituras más célebres, principalmente en el área de la música instrumental y orquestal como: Los seis Conciertos de Brandemburgo, los dos conciertos para violín (en La menor y en Mi mayor), el primer libro de “El clave bien temperado”, las seis sonatas para violín solo y las seis suites para violoncello solo⁴.

Pese a que tras la muerte del maestro J.S. Bach (en 1750) su obra musical, considerada en exceso intelectual, cayó en un temporal olvido, compositores como Mozart y Beethoven siempre reconocieron su valor artístico, y así su obra fue recuperada en el periodo romántico bajo la iniciativa de Félix Mendelssohn. Desde

⁴ UNIVERSIDAD DE SAN PABLO. tocata y fuga en re menor BWV 565. (En línea). <http://www.uspceu.es/pdf/servicios/AUDICIONESPASEO3.pdf>. (Citado el 25 de junio de 2013).

entonces la obra del maestro Bach ocupa un puesto privilegiado en el repertorio de la música erudita.

En la música de Bach es imposible generalizar cual es la manera correcta o incorrecta de interpretarla, ya que en la época la escritura musical no estaba tan explícita y no era tan descriptivo el lenguaje escrito que se empleaba en este periodo. Sin embargo muchos expertos de la música teniendo en cuenta el periodo y el carácter de las progresiones armónicas pueden hacer una interpretación casi impecable de música que se escribió hace siglos.

El planteamiento en este recital de grado consiste en escuchar el sonido de la música de Bach en un instrumento que en la época del barroco no era de uso común y no se conocía en el común de la música europea, ya que la marimba es un instrumento que se desarrolló en África y en Centro América. La música de Bach ha hecho parte de la cultura de todos los músicos de la academia, tanto así que hasta quienes no son músicos también conocen algunas melodías de este importante artista.

2.1.2 El Romanticismo. El romanticismo fue un movimiento cultural y político que influyó en casi todas las artes: La pintura, la literatura y fuertemente en la música entre otras durante el siglo XIX y se extendió hasta el siglo XX. Hay tres factores fundamentales que están ligados a la aparición del romanticismo en Europa que son:

-El factor político: En la política el Liberalismo europeo de la época y el romanticismo se identifican ya que ambos son totalmente incompatibles con el absolutismo* o el despotismo ilustrado del siglo XVIII.

-El factor socio-económico: Se destaca el triunfo de la burguesía y su dominación sobre las demás clases sociales. A su vez esta burguesía opta por una posición liberal en sintonía con las ideas románticas de la época.

-El factor cultural: “Desde un punto de vista filosófico este periodo procede del idealismo alemán, ya que aparta de la filosofía la preocupación por las cosas exteriores al ser humano y centra su atención hacia el YO como realidad primordial y absoluta”⁵.

Igualmente en el ámbito musical el romanticismo se desarrolló a lo largo del siglo XIX con un enfoque diferente y revolucionario, ya que este movimiento nos planteó la primordial importancia de transmitir los sentimientos del ser humano y expresarlos mediante la música y las demás artes. Para los músicos románticos, la música debía expresar con sonidos lo que no se podía decir con palabras; era el arte de los sentimientos y las intuiciones del ser humano.

El romanticismo se subdivide a su vez en 4 periodos en los cuales se destacan los siguientes compositores:

-Primer Romanticismo: Ludwig Van Beethoven, Gioacchino Rossini y Franz Schubert.

-Romanticismo pleno: Frederic Chopin, Robert Schuman, Franz Liszt, Hector Berlioz, Felix Mendelssohn, Vincenzo Bellini, Giuseppe Verdi y Richard Wagner.

⁵ ROMERO Ana y DOMENECH Lourdes. Materiales de lengua y literatura. (En línea). http://www.materialesdelengua.org/LITERATURA/HISTORIA_LITERATURA/LARRA/f_larra_romanticismo_caracteristicas.pdf. Citado el 25 de mayo 2013.

* Absolutismo: Fue un régimen político, ideología y forma de gobierno que consistió en la pretensión teórica de que el poder político del gobernante no estuviera sujeto a ninguna limitación institucional.

- Romanticismo Tardío: Johannes Brahms y Camille Saint-Saens.
- Post-Romanticismo: Richard Strauss, Giacomo Puccini y Gustav Mahler.

2.1.2.1 Características del romanticismo. En la música romántica predomina la melodía, normalmente inspirada en lo popular y sin la cuadratura clásica de la estructura. Los ritmos son complejos y libres. Además, en este periodo se amplía el concepto de armonía.

Los instrumentos que más se exploran en las composiciones de la época son la voz, el piano y la orquesta, produciéndose también grandes avances en la evolución de los instrumentos y la orquesta.

Las formas musicales del romanticismo en el campo vocal son el lied y la ópera y las instrumentales la sinfonía y el poema sinfónico. También se dan pequeñas formas musicales como valeses y estudios.

En este periodo se dejó un poco de lado tanto adorno y tanta ornamentación sonora que se venía trabajando. Lo importante era expresar sentimientos, sensaciones, pensamientos o recuerdos. Estos pueden ser alegres o no, pero lo importante es lo que el autor quiere transmitir con la música.

Un exponente que se destaca en el periodo romántico claramente es Ludwig van Beethoven (de quien más adelante el autor va a profundizar en su aporte a la música), con sus tantas obras maestras que rompieron muchos esquemas y revolucionaron e influenciaron a muchos músicos a lo largo de la historia.

Por otro lado, en el romanticismo creció la importancia del instrumentista virtuoso. El violinista Niccoló Paganini fue una de las estrellas musicales de principios del siglo XIX. Franz Liszt, además de ser un notable compositor, también fue un virtuoso pianista, muy popular en su época.

Estos son los instrumentos más importantes que aparecen en el romanticismo:

Instrumentos de Viento:

-Contrafagot: Es un fagot de mayores dimensiones que tiene su registro sonoro una octava más abajo que el fagot ordinario.

-Saxofón: Es un instrumento que consiste en un tubo cónico de metal en forma de U, con un sistema de llaves, una boquilla (de madera inicialmente) y una caña. Los hay de varios tamaños y registros.

-Corno inglés: Instrumento de viento-madera, que se deriva del oboe, de doble lengüeta igualmente. Antiguamente su cuerpo era curvo y posteriormente evolucionó a una forma muy similar a la del oboe.

-Tuba: Instrumento de viento de grandes proporciones y de sonoridad grave. Funciona mediante pistones y embocadura.

Instrumentos de teclado:

-Piano: este instrumento ya existía en el Clasicismo, sin embargo fue muy importante en el periodo romántico ya que permitió mayor expresividad a los compositores, quienes eran generalmente virtuosos de este instrumento.

2.1.2.2 Instrumentación y escala. Así como en anteriores periodos, en el romanticismo la instrumentación siguió mejorándose. Compositores como Hector Berlioz le imprimieron a sus obras un nuevo sonido que no había sido escuchado antes, ya que en la orquestación le daba una nueva prominencia a los instrumentos de viento. A su vez el tamaño de la orquesta estándar aumentó. Se incluyeron instrumentos tales como el piccolo y el corno inglés, que antes eran utilizados solo ocasionalmente. Mahler aportó su “Octava Sinfonía”, también

conocida como la “Sinfonía De Los Miles”, por el número de músicos en la orquesta y el coro que se requiere para interpretarla.

Además de aumentar el tamaño de la orquesta, las obras del romanticismo en comparación con lo que se venía trabajando en el periodo clásico, se tornaron más largas. Por ejemplo una sinfonía típica de Haydn o Mozart, compositores del clasicismo, dura aproximadamente veinte o veinticinco minutos. Y la tercera sinfonía de Beethoven, (que se suele considerar como del romanticismo inicial), dura alrededor de cuarenta y cinco minutos. Esta tendencia creció notablemente en las sinfonías de Anton Bruckner y alcanzó sus topes máximos en el caso de Mahler, con sinfonías de una hora de duración (como la primera y la cuarta) hasta sinfonías que duran más de una hora y media (como la segunda sinfonía, o la novena).

Los teóricos de la época Romántica establecieron el concepto de “la tonalidad” para describir el vocabulario armónico que se usaba en los periodos Clásico y Barroco. Los compositores románticos buscaron fusionar la gran planificación armónica estructural, demostrada por maestros anteriores como J.S.Bach, Mozart, Haydn o Beethoven, con grandes innovaciones cromáticas que tenían como fin mejorar la fluidez y el contraste de la música de la época.

A diferencia de la música del periodo clásico. A veces, en lugar de un acorde pivote*, en el romanticismo se usaba una nota “pivote” (o nota en común), preparando así mucho menos al oyente para las modulaciones.

* Acorde pivote: Es un acorde en común entre 2 tonalidades, cumpliendo una función diferente en cada una de ellas. La identificación de estos acordes nos hace posible realizar una la modulación entre ellas.

Autores como Ludwig van Beethoven y posteriormente Richard Wagner expandieron el lenguaje armónico usando acordes antiguos (en desuso), o con innovadoras progresiones de acordes.

2.1.2.3 Ludwig Van Beethoven

Figura 2. Fotografía de Ludwig Van Beethoven



Fuente: <http://www.biografiasyvidas.com/monografia/beethoven/musica.htm>

(Bonn, actualmente Alemania, 1770 – Viena 1827), Este importante compositor nace entre dos épocas muy importantes de la música que son el clasicismo y el romántico, y a los 2 estilos les aporta composiciones mundialmente conocidas. Pero tuvo que pasar Beethoven por un largo proceso de preparación, y una historia de vida muy particular, El amplió sus límites y modificó profundamente la estructura de la música a través de un cúmulo de nuevas ideas.

“Para él, la forma tenía menos importancia que la idea. Por ello, en una época de cambio, de intersección entre el clasicismo y el romanticismo no fue un rupturista, sino un reformador que utilizó las formas clásicas heredadas para exteriorizar su ideal romántico”⁶. La personalidad de Beethoven así como su música rompió con los esquemas estructurados del clasicismo (aunque fue muy influenciado por el estilo de Haydn en su primera etapa de formación). La música de Beethoven fue obra maestra del clasicismo y su estilo, en el cual estuvo tan sumergido y aprendió tan bien que se vio obligado a romper con sus reglas y formas para expresar toda su historia y todos sus sentimientos a través de sus composiciones.

La vida de este autor refleja el conflicto entre el pasado y el porvenir, entre el clasicismo y el romanticismo, entre la forma y la idea, y es un punto muy importante de la historia en el cual se conjugan los aportes de periodos anteriores con nuevas perspectivas musicales revolucionarias.

Beethoven forma parte del trío de grandes exponentes del clasicismo junto a Haydn y Mozart, al que se debe la consumación de las formas instrumentales clásicas. También fue un innovador de la armonía y la tonalidad aportando también un nuevo colorido instrumental y llevó así a la perfección el género sinfónico. Una particularidad técnica del autor es el haber cambiado el clásico ritmo del “minueto” por el “scherzo”, obteniendo así contrastes emotivamente más intensos y aumentando la sonoridad y variedad de texturas en las sinfonías y en la música de cámara.

Su obra se encuentra seccionada en tres períodos: Un periodo de formación o periodo inicial, hasta 1802, también llamado “periodo de Bonn”; un segundo periodo desde el fin de su anterior periodo hasta 1812, denominado “periodo

⁶ BIOGRAFÍAS Y VIDAS. La obra de Beethoven. (en línea). <http://www.biografiasyvidas.com/monografia/beethoven/musica.htm>. Citado el 29 de mayo 2013.

vienés”, y un “tercer periodo” que se desarrolla entre 1813 y 1827. Fue el musicólogo Wilhelm von Lenz el primero en 1852, en dividir la carrera musical del maestro Beethoven en estas tres fases estilísticas mediante una obra biográfica titulada “Beethoven et ses trois styles” (1852).

2.1.2.4 Sonata Quasi una fantasía Opus 27 N.2 (Claro de luna)

-Primer periodo: Beethoven estuvo muy influenciado por las sonatas para violín y piano de Mozart, quien junto a Neefe y Sterkel hicieron un aporte grande en su estilo. Fue terminando este periodo que el maestro Beethoven empezó una etapa muy difícil de su vida ya que fue aquí cuando empezó a manifestar síntomas de sordera, (enfermedad que iría empeorando poco a poco) y se vio en la obligación de no volver a asistir a los eventos sociales a los que normalmente acudía, por cuanto le daba pavor que la gente notara su cada vez más severo problema auditivo.

Este detalle en su vida es el que más llama la atención de los biógrafos de Beethoven. La pregunta que se hacen es ¿Cómo un compositor y músico puede carecer de su sentido más importante?, ¿Cómo crear música de esta forma? Beethoven se sintió fuertemente golpeado por el destino desde que empezó a padecer de este mal, por lo cual cayó en una depresión y mantuvo su dificultad auditiva en secreto durante mucho tiempo. Solo les confiaba sus sentimientos y sus dificultades a sus amigos más íntimos, los cuales se encontraban apartados geográficamente de él. Por tal motivo Beethoven les enviaba cartas en las cuales les contaba por lo que estaba pasando.

A continuación podemos ver algunos extractos de una carta a Franz Gerhard Wegeler, quien fue su mejor amigo de infancia en Bonn. Wegeler era un médico que se trasladó a Viena por algunos años.

“... Mi oído se ha puesto mucho peor en los últimos tres años, hecho que fue causado por la condición de mi estómago...”

“... Por dos años he evitado casi toda reunión social, porque me es imposible decirle a la gente “hable más fuerte, estoy sordo”... Si yo perteneciera a cualquier otra profesión esto sería más fácil, pero en la mía el hecho es algo aterrador...”

“... Es curioso que en conversación la gente no se dé cuenta de mi condición de ningún modo. Como siempre he sido distraído, ellos creen que se trata de eso. A menudo apenas puedo escuchar alguien que habla suavemente. Los tonos sí, pero no las palabras. De todos modos si alguien grita me resulta intolerable...”⁷

La carta está fechada el 29 de Junio, muy probablemente de 1801.

Dos de sus principales sonatas para piano, la Patética en 1799 y la “sonata quasi una fantasia” de 1801, son dos obras que representan muchas innovaciones en la sonata pianística.

Esta sonata “quasi una fantasia” fue bautizada así por el autor:

«Sonata casi una fantasía para clavecín o piano, compuesta y dedicada a la señorita condesa Giulietta Guicciardi, de Ludwig van Beethoven. Op. 27, n. 2. Publicado en Viena por Giovanni Cappi, Michaelerplatz N^o 5.»

La señorita a quién se refería la dedicatoria anterior según lo expresa Kennedy⁸, era su alumna, la condesa Giulietta Guicciardi quien tenía en ese entonces 17 años y de quien el maestro estaba enamorado. Se trataba de la hija del conde Guicciardi, quien era un personaje muy importante y poderoso que en la primavera de 1800 había sido trasladado a Viena. El maestro pronto contó a

⁷ El Sitio de Ludwig van Beethoven - Biografía de L.V. Beethoven. (en línea). <http://www.lvbeethoven.com/Bio/LvBeethoven-Salud-Sordera-Origen.html>. citado el 3 de junio de 2013.

⁸ KENNEDY, Michael: «Moonlight Sonata» en Oxford Dictionary of Music 2^a ed. Oxford University Press, 2006, p. 589.

Giulietta entre sus discípulos, no aceptando ninguna remuneración por las lecciones que le impartía mostrándose siempre muy exigente como profesor (en aquellos días se aproximaba el músico a los treinta años). Al cabo del tiempo, la relación entre alumna y maestro se convirtió en un afecto más cálido. Esto se puede comprobar en sus cartas, en las que les contaba a sus amigos de confianza, que después de conocerla vivía más feliz, ya que ella lo quería y él la amaba.

“Al cabo de dos años he vuelto a disfrutar de nuevo algunos instantes de felicidad y por primera vez creo que el matrimonio podría hacerme feliz, pero desgraciadamente no es ella de mi posición y no puedo pensar en casarme”⁹

Efectivamente, en la familia de Giulietta hubo oposición a sus amores y aquella niña de diecisiete años y de voluntad débil, muy poco después se casó con el conde Gllenberg, quien era un músico novato que escribía ballets bastante mediocres según Beethoven. La ruptura entre Giulietta y Beethoven se produjo casi inmediatamente después de ser publicada la sonata, y el artista, quien fuese un solitario perpetuo que no nació para la felicidad ni el amor, lloró amargamente su desengaño.

⁹GÓMEZ, Nicolás. Sonata para piano n.º 14 (Beethoven). (En línea). <http://www.taringa.net/posts/musica/16853570/Sonata-para-piano-n-14-Beethoven.html>. Citado el 25 de junio de 2013.

Figura 3. Partitura autógrafa de la sonata “Quasi una fantasia”



Fuente:<http://www.favorite-classical-composers.com/beethoven-moonlight-sonata.html>

Posteriormente fue el crítico musical Ludwig Rellstab quien le dio el nombre de “Sonata Claro de Luna” (Moonlight Sonata) basándose en una pintura de Stanisław Masłowski llamada “Sonata para piano n.º 14 - Beethoven” donde se refleja la luna sobre el Lago de Lucerna*.

Son muchas las composiciones reconocidas en esta etapa, y a pesar de generar controversia al chocar con la tradición de Haydn y Mozart, empiezan a sorprender por un sello muy personal y muy íntimo como es característico del romanticismo. Estas obras permiten vislumbrar la presencia de una energía física y moral que no tardará en revolucionar las formas y las normas de la música posteriormente.

-Segundo periodo (Periodo vienés): En este periodo (que abarca desde 1802 hasta 1812), Beethoven padece una crisis personal que se convierte de alguna forma en un catalizador, que hace nacer desde lo más profundo de su genialidad un estilo de grandeza heroica beethoviana que caracteriza sus composiciones en esta etapa.

* Lucerna: Ciudad de Suiza ubicada en el cabo norte del Lago de los Cuatro Cantones donde se encuentra la efusión del río Reuss. Lucerna es el centro comercial y cultural de la Suiza interior.

Dentro de las composiciones más importantes de este periodo se encuentran:

- La Sonata para piano en la bemol mayor, opus 26
- Las dos Sonatas en forma de improvisación, opus 27
- La Sonata para piano, opus 31, número 2
- El tercer Concierto para piano, opus 37 en do menor (tonalidad típica del dramatismo heroico de Beethoven)
- La Sinfonía número 3 (llamada heroica)
- La Sinfonía número 5
- La Sinfonía número 4
- Concierto en re mayor para violín y orquesta, opus 61
- Cuarto Concierto para piano
- Las oberturas de Coriolano y Egmont
- Los tres Cuartetos “Rasumovsky”, opus 59
- La Sonata a Kreutzer para violín y piano
- La Sonata opus. 30 número 2 en do menor
- La tercera Sonata para violoncello, opus 69 (1808)
- Los Tríos, opus 70 (1808)
- La Sonata para piano, opus 53 (Aurora)
- La sonata para piano opus 57 (Appassionata) de 1804
- La ópera “Fidelio”, (su única incursión en el género operístico)

En este segundo periodo, en que compuso la mayoría de su producción orquestal, el maestro Beethoven se identifica con la forma de sonata. Todo su arte compositivo se manifiesta al exterior en ideales de lucha y de rebelión contra el destino adverso que enfrenta.

-Tercer Periodo (etapa final):

Debido a su avanzada sordera y sus altibajos emocionales, este periodo es el más complejo. Sin embargo, y a pesar de todas estas dificultades y obstáculos que la vida le puso al autor, el espíritu de Beethoven ha logrado ya librarse de toda adversidad, Su arte se desarrolla ahora mucho más por encima de sus desgracias o sus desdichas cotidianas.

En este periodo de madurez compositiva el maestro Beethoven enfoca su arte hacia lo religioso, hacia la felicidad, la tranquilidad y es así como se manifiesta este nuevo estilo en sus últimas composiciones, entre las cuales podemos destacar las siguientes:

- Sinfonía número 7 (de regocijo familiar y casi humorístico)
- Sinfonía número 8
- Sinfonía número 9 (de religioso entusiasmo en el sentimiento ahora recobrado de fraternidad universal)
- Missa Solemnis, opus 113
- Sonata, opus 106
- Fuga, opus 133 para cuarteto de cuerda

Sin duda la Sinfonía número 9, llamada "Coral", es la obra que más sobresale de esta etapa. Su extenso final con variaciones de la Oda a la Alegría de Schiller fue también de las primeras incursiones de la voz humana dentro de una sinfonía.

Las últimas cinco sonatas para piano, las treinta y tres Variaciones sobre un vals de Diabelli, y los últimos cinco cuartetos componen el grupo de las últimas obras del artista. Estas obras representan en la historia de la música una anticipación, que hasta fines del siglo, desde Brahms en adelante y por obra de Wagner y de compositores muy recientes como Bartók, será abordada con un sentido de consciente continuidad; el verdadero romanticismo musical (desde Weber hasta

Mendelssohn, Schubert, Schumann, Berlioz y Liszt) se originó principalmente en el segundo estilo beethoveniano.

2.1.3 La música moderna académica. También conocida como música modernista, se refiere específicamente a la música que fue elaborada aproximadamente entre 1911 y 1975 en Europa. Fue precedida por la música del post-romanticismo, y sucedida por la música clásica contemporánea. Es todavía motivo de debate entre los expertos el momento exacto en el cual termina el modernismo e inicia la música contemporánea.

Esta música está basada en los valores estéticos y filosóficos del modernismo, el cual tiene como principio principal romper con la tradición, es decir pretende y sugiere una permanente innovación en las artes en general.

El modernismo se compone de una serie de movimientos basados en la idea de que, siendo el siglo XX una época de cambios a nivel tecnológico y social, las artes también deben adoptar y afianzar estos principios como fundamento estético.

Desde fines del siglo XIX ya existía un espíritu progresista y un interés y apego por el avance de las tecnologías. Esto empieza a crear la necesidad del modernismo artístico que se desprende de las normas y formalismos del arte de la época y la tradición. De esta manera la característica principal del modernismo es la pluralidad del lenguaje, teniendo como base que ningún lenguaje musical en particular asume una posición dominante.

El modernismo musical se caracteriza principalmente por:

- La expansión o abandono de la tonalidad.
- El uso de las técnicas extendidas.
- La incorporación de sonidos y ruidos novedosos en la composición.

2.1.3.1 Principales técnicas, estilos y movimientos

- Futurismo: Como dice Domínguez Méndez¹⁰ Fue uno de los movimientos iniciales de vanguardia en la Europa del Siglo XX. Esta corriente artística fue impulsada por el poeta italiano Filippo Tommaso Marinetti, quien redacta el Manifiesto Futurista, y lo publica el 20 de febrero de 1909 en el diario Le Figaro de París.

El futurismo intentó enaltecer la vida contemporánea por medio de dos temas principales: La máquina y el movimiento. También se recurría a cualquier medio de expresión: Artes plásticas, arquitectura, poesía, publicidad, moda, cine y música, con el fin de construir un nuevo perfil del mundo.

Las primeras publicaciones futuristas en el campo musical empezaron en 1910. Ese mismo año se firmó el “Manifiesto de los músicos futuristas”. De los compositores de la época se destacan dos italianos: Francesco Balilla Pratella y Luigi Russolo. Este último concibe su manifiesto “El arte de los ruidos” en 1913. Russolo también fue pintor, y aunque sus pinturas no tuvieron un impacto masivo, su música y sus instrumentos para hacer ruidos contribuyeron significativamente al movimiento futurista. Además de exponer sus principios en el manifiesto de 1913, también inventó una máquina para generar ruidos llamada “Intonarumori” o “entonador de ruidos”, Esta máquina fue duramente criticada por los artistas y oyentes de la época.

Russolo fue el antecedente de la música concreta, un lenguaje sonoro en el que se usaba cualquier sonido, fuese producido por la naturaleza o por la técnica

¹⁰ Domínguez Méndez, Rubén. El movimiento futurista y su propuesta para la sociedad moderna. (En línea). <http://www.revistalarazonhistorica.com/21-10-1/>. Citado el 01 de julio de 2013.

instrumental. Entre sus obras más significativas destaca “Los Relámpagos” de 1910.

También hay que destacar el trabajo de Francesco Balilla Pratella, quien fue un músico de formación académica y alumno de Mascagni. Después de entrar a las filas del futurismo se identificó con la modernidad y sus planteamientos sobre música futurista también fueron expuestos en el “Manifiesto de los músicos futuristas”, “Manifiesto técnico de la música futurista” (1911) y “La destrucción de la cuadratura” (1912). Estos textos son valiosos históricamente en cuanto a la necesidad de una ruptura con los valores establecidos.

Sus composiciones más características resultan ejemplares, desde el momento en que suponen mezcla de las crudezas naturalistas de Russolo y las armonías de la orquesta tradicional. Esta orquesta mixta, que combina los “intonarumori” y los instrumentos convencionales, alcanza su más plena expresión en la obra capital de Pratella, la ópera ‘El aviador Dro’ (1913), que fue estrenada en 1920.

Según Bielsa¹¹ Totalmente olvidada, la música futurista de Pratella espera una seria revisión: si bien su aporte a la música del siglo XX es considerado marginal, sus obras (casi en la misma medida que las de Russolo) componen un significativo avance en el estilo compositivo que vendrá después de la Segunda Guerra Mundial: “la música concreta” y los experimentos de música electrónica y electroacústica fueron influenciadas en gran parte por el Futurismo.

2.1.3.2 Crisis de la tonalidad y atonalismo. Los primeros antecedentes de la música europea atonal se encuentran en Franz Liszt con su “Bagatella” sin tonalidad (1885). En este periodo ya se hablaba de una “crisis de la tonalidad”.

¹¹ Bielsa, Jose Antonio. Francesco Balilla Pratella. (En Línea). <http://epdlp.com/compclasico.php?id=8023>. Citado el 01 de julio de 2013.

Esta crisis fue generada a partir del uso cada vez más frecuente de acordes ambiguos, modulaciones armónicas menos comunes, y las combinaciones melódicas y rítmicas más inusuales dentro de la música tonal. La distancia entre lo normal y lo extraño musicalmente se hizo cada vez más borrosa, y como resultado, se produjo un rompimiento de los enlaces con los cuales los tonos y las armonías habían sido relacionados anteriormente. “Las conexiones entre las armonías eran inciertas, las relaciones y sus consecuencias se volvieron tan tenues que apenas funcionaban”¹².

En resumen, las probabilidades del sistema tonal se habían vuelto demasiado oscuras; en el peor de los casos, se estaban acercando a una uniformidad que proporcionan pocas guías para la composición o la escucha. A principios del siglo XX compositores como Claude Debussy, Aleksandr Skriabin, Béla Bartók, Paul Hindemith, Sergei Prokofiev, Carl Ruggles, Igor Stravinsky y Edgard Varèse, escribieron música que ha sido encasillada en su gran mayoría como atonal. Aleksandr Skriabin realizó un particular estilo de impresionismo y atonalidad, basando obras como “Mysterium”, “Poema del éxtasis” o “Prometeo” en un acorde por cuartas y tritonos llamado “acorde místico”, muy alejado de los habituales acordes tríadicos formados por los intervalos de tercera.

Esta primera fase del atonalismo fue la antecesora del dodecafonismo, también fue conocida como “atonalidad libre” o “cromatismo libre”, esta fase implica un intento de evitar la armonía diatónica tradicional. Se destacan de este periodo “la ópera Wozzeck” (1917-1922) de Alban Berg y “Pierrot Lunaire” (1912) de Arnold Schoenberg.

¹² RITTER, Mónica. Literatura y música. (En línea). http://sonidosyletra.blogspot.com/2012_09_01_archive.html. Citado el 13 de julio de 2013.

Otros compositores como Charles Ives, Henry Cowell y luego George Antheil, en Estados Unidos produjeron música que fue impactante para la audiencia de la época. Su música era una mezcla de música popular con politonalidad, extremas disonancias, y una complejidad rítmica de alto nivel.

Como consecuencia de la crisis de la tonalidad y el rompimiento de los valores tradicionales en las artes, la música moderna tuvo entre 1905 y 1985 una tendencia global caracterizada por ser progresista. La idea era básicamente romper los moldes antiguos y comenzar algo nuevo. Aunque la música erudita a partir de este punto no es tan accesible como la de épocas anteriores, por su aire abstracto, es muy importante el aporte de los compositores modernistas ya que revolucionaron el arte de la composición y le dieron al mundo una nueva manera de hacer y escuchar música. Nombres que se podrían destacar de este aire modernista son los de Arnold Schoenberg, Igor Stravinsky (cuya *Consagración de la Primavera* goza de mucho prestigio), Alban Berg y Bela Bartók.

2.1.3.3 Post-Romanticismo. Muchos compositores escribieron en el siglo XX música que fue una extensión de la música romántica del siglo pasado. La armonía (a pesar de tener una mayor complejidad) fue tonal, y las agrupaciones instrumentales tradicionales, como la orquesta o el cuarteto de cuerdas, permanecieron como las más usuales.

Compositores prominentes hicieron significativos avances en el estilo y la técnica mientras continuaban empleando un lenguaje melódico, armónico, estructural y textural relacionado con el del siglo XIX. Entre ellos podemos destacar a Dmitri Kabalevski, Dmitri Shostakóvich y Benjamin Britten. Son músicos que hicieron la música post-romántica accesible al auditorio promedio.

A través del siglo XX fue escrita más música manteniendo esta tendencia, y aún continúa siendo escrita por muchos de los autores de la actualidad. Otros

compositores del siglo XX que compusieron obras en un idioma más tradicional son:

- Samuel Barber
- Leonard Bernstein
- Aaron Copland
- John Corigliano
- George Gershwin
- Henryk Górecki

Una de las más significativas figuras en la música del siglo XX es Arnold Schoenberg y sus primeros trabajos pertenecen al estilo post – romántico, influenciado por Richard Wagner y Gustav Mahler, pero al final Schoenberg abandonó el sistema de composición tonal para escribir música atonal libre. Es reconocido como el primer compositor que hizo esto. Con el tiempo, desarrolló la técnica del “dodecafonismo” y la propuso en reemplazo de la organización tonal tradicional.

Sus alumnos Anton Webern y Alban Berg también desarrollaron y profundizaron el uso del sistema dodecafónico, y se destacaron por el uso de esta técnica con reglas propias.

Estos tres compositores son conocidos como La Trinidad Schoenberg, o la Segunda Escuela Vienesa. Este nombre se creó para resaltar que esta Nueva Música tuvo el mismo efecto innovador que la Primera Escuela de Viena*.*.

* Denominación con la que se conoce al grupo de compositores constituido por Franz Joseph Haydn, Wolfgang Amadeus Mozart y Ludwig van Beethoven. La denominación como tal no corresponde a la época, sino a criterios didácticos de los historiadores de la música, sobre todo a partir de la aparición en el siglo XX de la llamada "Segunda Escuela de Viena.

La música de Schoenberg y la de sus seguidores fue muy controvertida en sus días, y así permanece todavía en alguna medida. Como carece de un sentido de melodía definida, algunos oyentes la encontraban y todavía la encuentran difícil de seguir. A pesar de ello, actualmente se siguen interpretando, estudiando y escuchando obras como *Pierrot Lunaire*.

2.1.3.4 La música académica contemporánea. En los contextos de la música clásica europea, la música contemporánea es la que se ha escrito después del modernismo, particularmente después de los años sesenta. En un sentido más amplio, música contemporánea sería cualquier música que se escribe actualmente. Es materia de un arduo debate si el término se debería aplicar a música de cualquier estilo, o si se le aplica exclusivamente a los compositores de música de vanguardia, o música “moderna”.

También se ha utilizado el término “contemporáneo” como sinónimo de “moderno”, particularmente en medios académicos, mientras que otros son más restrictivos y se lo aplican sólo a los compositores que aún viven y a sus obras. Ya que es una palabra que describe un marco de tiempo más que a un estilo o idea unificadora en particular, actualmente no existe un acuerdo universal acerca de cómo hacer estas distinciones.

Vamos a tomar entonces como fundamento de clasificación de la música contemporánea, a aquella música que fue escrita desde 1960 hasta la actualidad, como nos indica la mayoría de las fuentes consultadas.

La música contemporánea de los años sesenta en general implicaba serialismo, indeterminación y música electrónica, incluyendo música por computadoras y arte mixto. Desde entonces empezaron movimientos como la música minimalista y post minimalista entre otros.

La variedad estilística se ha incrementado desde los años setenta, con demasiadas escuelas como para ser nombradas o etiquetadas. Sin embargo, de manera general, hay tres tendencias principales que podemos destacar. La primera es una continuación de la tradición modernista de la vanguardia, incluyendo la música experimental. Por ejemplo la música de Magnus Lindberg.

La segunda está conformada por las escuelas que buscan revitalizar un estilo basado en la armonía tonal de siglos anteriores (neotonalismo), incluyendo a John Corigliano y John Rutter.

La tercera se centra en la armonía triádica no funcional, ejemplificada por los compositores de música minimalista entre otras tradiciones similares¹³.

En la actualidad la música contemporánea se ha visto alterada crecientemente por el uso de ordenadores en la composición. Esta ayuda les permite a los compositores escuchar fragmentos de sus obras antes de estrenarlas, componer superponiendo partes ya interpretadas una sobre otra, o distribuir sus partituras por Internet. Aun así es muy pronto para predecir cuál será el resultado final del efecto que tendrá esta ola de tecnología avanzada sobre la música del futuro.

2.1.3.5 Guy G. Gauthreaux. El Doctor en música Guy G. Gauthreaux, es nativo de Thibodaux, Louisiana. Actualmente es timbalista con la Banda Naval de Washington en los Estados Unidos. Graduado de la Escuela católica de Edward Douglas White, recibió su licenciatura en la Universidad del Noreste de Louisiana, su grado de maestría en la Universidad de Northwestern en Evanston – Illinois y un doctorado de la Universidad Estatal de Louisiana. En 1987 se unió a la Banda

¹³ JAQUE Silvano. Música contemporánea. (en línea). <http://es.scribd.com/doc/34012483/Musica-contemporanea> . Citado el 08 de junio 2013.

de la Marina, fue seleccionado como “El marino del año” de la organización en 1990, y fue nombrado timbalista en 1992.

Además de realizar solos de percusión y de gira por Estados Unidos con la Banda de Concierto, el Dr. Gauthreaux también ha servido como asistente de redoblante mayor para oficiales de las ceremonias militares en el Pentágono y la Casa Blanca. Antes de mudarse a Washington DC, el Dr. Gauthreaux se desempeñó como Director de Bandas Musical en la Escuela Secundaria Wossman, como ayudante de dirección de bandas y profesor asistente de música en la North Western State University en Louisiana.

Desde 1987 ha dictado la cátedra de percusión en la parte intermedia de Robinson High School y en el Conservatorio de Música de la Universidad de Shenandoah. Además, él continúa sirviendo como solista, compositor, editor y percusionista en el área de Washington. En 1989, su “American suite” para redoblante solo obtuvo el primer lugar en el Concurso de Composición “percusión Arts Society”¹⁴

2.1.4 Historia del Blues

“Blues, símbolo de una tristeza.
Blues, historia de la esclavitud de un pueblo.
Blues, manifestación de una condición de vida.
Blues, una manera de liberar los sentimientos.
Blues la música...”¹⁵

El blues es un género musical que tiene sus raíces en África, aunque realmente su desarrollo total se realiza en medio de la comunidad afro-americana de Norte

¹⁴ MEREDIT music publications. (En línea). <http://www.meredithmusic.com/music-author-biographies>. Citado el 14 de julio de 2013.

¹⁵ WORDPRESS. imprescindibles musicales. Blues, Jazz...y Rock & Roll. (En línea). <http://l02gepij.wordpress.com/blues/>. Citado el 16 de mayo de 2013.

América. La primera embarcación de africanos que llegó a América lo hizo en la costa de Virginia, más precisamente en Jamestown en agosto del año 1619.

Fue en estas playas donde desembarcaron a los primeros esclavos traídos de la costa oeste de África, quienes fueron traídos para trabajar en campos de algodón principalmente. Estos esclavos portaban su folklore que se traducían en cantos y canciones en las cuales explicaban sus emociones, sentimientos sobre la vida y la tristeza que les producía haber sido desprendidos de su tierra natal.

Un siglo después, solo en Nueva Orleans, había aproximadamente cinco mil negros por cada cuatro mil blancos. Los hijos y nietos de esos esclavos serían posteriormente los fundadores y exponentes del “blues” (en inglés significa “melancolía”). Decir “I`ve got the blues” en los años treinta y cuarenta del siglo XIX significaba aburrirse, pero hacia los años sesenta de ese mismo siglo, la expresión manifestaba tristeza.

Hacia Comienzos Siglo XX (1939) Uno de los primeros compositores de blues que dieron a conocer este tipo de música (aunque no fue el primero en publicar blues) fue W.C. Handy (1873-1958). Una de sus piezas más famosas es “St. Louis Blues” (instrumental).

Muchos de los elementos del blues, como el patrón de llamada y respuesta y la utilización de las notas de blues, pueden encontrarse en las raíces de la música africana; Sylviane Diouf señala algunas características determinantes del blues, como son el uso de melismas y una entonación nasal, que pueden sugerir la conexión entre la música del África Occidental y el blues. Fue el etnomusicólogo Gerhard Kubik quien afirmó que “ciertos elementos del blues tienen sus raíces en la música islámica de la parte central y occidental de África”.

Influyendo en la música popular estadounidense y occidental en general, el blues llegó a formar parte de géneros musicales como el ragtime, jazz, bluegrass, rhythm and blues, rock and roll, funk, heavy metal, hip-hop, música country y canciones pop.

Comenzando el siglo XX, la música blues no estaba claramente definida en términos de progresiones de acordes. Habían canciones de blues que utilizaban una estructura de ocho compases, como “How Long Blues”, “Trouble in Mind”, y “Key to the Highway” del músico Big Bill Broonzy. También se podían encontrar algunas con estructura de dieciséis compases, como en el tema instrumental de Ray Charles “Sweet 16 Bars” y en el de Herbie Hancock “Watermelon Man”. También podían encontrarse estructuras de compases menos frecuentes, como la progresión de nueve compases del tema de “Howlin’ Wolf Sitting on Top of the World”.

Hacia los años treinta, el blues con una estructura de doce compases se estandarizó. Los grados principales (primero, cuarto y quinto) asociados a una estructura blues de doce compases se hizo común a la hora de componer este tipo de música, aunque no tardaría mucho en ser variada esta cuadriculada tendencia.

Figura 4. Estructura tradicional de doce compases

I7	I7 o IV7	I7	I7
IV7	IV7	I7	I7
V7	IV7	I7	I7 o V7

Fuente: <https://es.wikipedia.org/wiki/Blues>

En el gráfico superior, los números romanos indican los grados de la progresión;

en el caso de que se interprete en una tonalidad de “fa”, los acordes serían los siguientes:

Figura 5. Estructura de blues en “Fa”

F7	F7 o Bb7	F7	F7
Bb7	Bb7	F7	F7
C7	Bb7	F7	F7 o C7

Fuente: <https://es.wikipedia.org/wiki/Blues>

En el ejemplo anterior, fa es el acorde de tónica y si bemol es el acorde subdominante. La mayoría del tiempo cada acorde es tocado dentro de la estructura de séptima dominante. Frecuentemente, el último acorde suele ser dominante o quinto grado (en el ejemplo corresponde a “Do7”) creando la transición para ir al principio de la siguiente progresión.

Así como el blues tuvo su propia estructura armónica definida, este también se caracterizó por una escala en particular, la cual fue explorada por muchos de los autores de la época hasta convertirla en algo estándar a la hora de tocar blues en todo el mundo.

- **Escala de blues.** Las notas de blues o escala de blues es una escala que se deriva de la escala pentatónica menor: (I, bIII, IV, V, bVII) a la que se añade un sonido también llamado nota de blues. Este sonido adicional es el cuarto grado sostenido, o quinto grado bemol. Un ejemplo de una composición que hace uso de esta escala es la melodía de “Terrestris” de Tom Harrell.

Figura 6. Escala de blues



Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/Escala_hexat%C3%B3nica

2.1.4.1 El Rock ´n roll y el Rock. En los orígenes del rock and roll en la década de los años cincuenta existía una combinación de elementos de distintos géneros musicales como el blues, boogie woogie, el jazz, rhythm and blues y el gospel.

El rock and roll nació cuando la televisión en Norteamérica ya era un fenómeno masivo, y es por esto que fue posible documentar desde su etapa inicial hasta que se extinguió esta cultura popular.

El nacimiento de este género musical no fue de forma inmediata sino más bien vino llegando y a las masas de forma progresiva, contagiando a los jóvenes de los años cincuenta.

“La forma de bailar el rock y el propio vocablo que lo designa, ya rondaban desde hacía décadas en la cultura popular norteamericana cuando a mediados de los años 50, una nueva forma de cantar y tocar empieza a contagiar a los jóvenes que ven en ella la vía para canalizar su rebeldía e inconformidad”¹⁶.

El Rock`n roll también fue influenciado por géneros tradicionales como el hillbilly, la música gospel y la música country, (géneros que ya estaban muy

¹⁶ MARIÑAS J. Alberto. Rock and Roll un apunte social. (En Línea). <http://www.esto.es/rock/spanish/historia.htm>. Citado el 15 de julio de 2013.

desarrollados). La fusión de estos géneros musicales en el antiguo Nueva York a mediados de Siglo dio como resultado el Rock and Roll y posteriormente el Rock. En 1952 y 1953, el “rock and roll” se caracterizaba por dulces baladas de amor interpretadas por grupos vocales con nombre de pájaro, como Crows, Ravens, Orioles, Cardinals, y otros de ese mismo estilo. Era muy común en la época que en los discos de Rock’n roll la cara “B” de dichos discos eran temas rápidos para el baile, los cuales fueron llamados “rockers”. Como lo expresa Gonçal Vicenç¹⁷ En diferentes lugares de Estados Unidos, la gente le fue añadiendo sus influencias locales:

- En las ciudades del norte, las comunidades italiana y puertorriqueña tocaban “rock and roll” a su manera.
- En la costa oeste, los chicanos lo tocaban en castellano.
- En el sur, los cantantes de country añadían “rock and roll” a su “hillbilly boogie” y nació el “rockabilly”.
- Los cajun en Louisiana añadían “rock and roll” a su música, y nació el zydeco.
- Los ingleses añadían “rock and roll” a su música y nació el “skiffle”.

En la segunda mitad de los años cincuenta, aparece un nuevo fenómeno de la industria musical que empieza a ascender y a sonar en todos los medios posibles de difusión en la época, Elvis Aaron Presley (1935 – 1977) fue un icono que logró mostrar en todo su esplendor el Rock’n roll de los cincuenta, liderando toda una revolución musical e incluso social. Esta era la primera vez en la historia de la música que aparecía un estilo hecho por y para jóvenes. Elvis, también llamado “El Rey del Rock”, es quien posteriormente influenciara a los grupos como los Beatles y a todo lo que vino después.

¹⁷ Gonçal Vicenç. Orígenes del Rock’n roll 1. (En Línea). <http://pladelafont.blogspot.com/2011/02/origenes-del-rock-and-roll.html>. Citado el 14 de julio de 2013.

Al Comenzar los años sesenta, y mientras en Norteamérica estaban en furor los rockeros y los duetos de soul, en Europa surgió una competencia de cuartetos de Rock como los Beatles y quintetos como los Rolling Stones. “The Beatles” aparecieron por primera vez tocando en centros nocturnos del puerto de Liverpool en 1957. Esta banda estuvo conformada originalmente por John Lennon (creador del grupo), Paul McCartney, George Harrison, y Pete Best, que en 1960 fue reemplazado por Richard Starkey (Ringo Starr), quedando así la que sería la legendaria alineación del “cuarteto de Liverpool”, The Beatles. Fueron estos ingleses la chispa que encendió el fenómeno “Invasión Británica” en el cual se incluyen los siguientes grupos:

- The Rolling Stones (liderados por Mick Jagger y Keith Richards)
- The Spectres (En 1968 cambian de nombre a Status Quo)
- The Who
- Pink Floyd (pioneros del rock progresivo)
- The Moody Blues
- Procol Harum
- Jimi Hendrix (padre del hard rock en Estados Unidos y el Mundo, influye a Deep Purple y Black Sabbath).
- Led Zeppelin (en los años 70’s llevó el hard rock a la cumbre de popularidad en todo el Mundo).

2.1.4.2 Rush y La Villa Strangiato. Rush es una banda de hard rock y rock progresivo de origen canadiense. La conforman el bajista, teclista y vocalista Geddy Lee (cuyo verdadero nombre es Gary Lee Weinrib), el guitarrista Alex Lifeson (cuyo verdadero nombre es Alexander Zivojinovich) y el baterista Neil Peart. La banda fue fundada en septiembre de 1968 en Sarnia, Ontario, por Lifeson, el bajista y cantante Jeff Jones (reemplazado un mes después por Lee) y el baterista John Rutsey. Grabaron su primer álbum a principios de 1974 y

posteriormente, en julio de 1974, Neil Peart reemplazó a Rutsey en la batería, para así completar la formación actual. Desde entonces Rush, aun habiendo experimentado con toda clase de tendencias musicales dentro del rock, sigue manteniendo vigencia como uno de los referentes legendarios del género.

Rush ha sido merecedor del Premio Juno (equivalente canadiense de los Grammy) en varias ocasiones. Además, Lee, Lifeson, y Peart han sido condecorados con la Orden de Canadá, en el grado de Oficiales. Después del lanzamiento de su primer álbum, Rutsey abandonó el grupo en julio de 1974 debido a su diabetes y a su poca disposición para tocar en directo. Para sustituirlo el resto del grupo llevó a cabo una serie de audiciones y, finalmente, contrataron a Neil Peart para reemplazar a Rutsey. Peart se unió oficialmente el 29 de julio de 1974, dos semanas antes de su primera gira estadounidense.

Además de convertirse en el baterista, Neil Peart se convirtió en el principal letrista, en detrimento de Lee, que mostraba poco interés en escribir, a pesar de haber firmado las letras del álbum debut. El propio Lee, junto a Lifeson, se centraron en los aspectos musicales. Fly by Night (1975), el primer álbum después del reclutamiento de Peart, incluyó por primera vez una pequeña historia épica, llamada "By-Tor and the Snow Dog", repleta de complejos arreglos y de formatos multi-sección. Los temas de las letras sufrieron grandes cambios con Peart, debido a su interés por la literatura fantástica y la ciencia ficción. Aun así, a pesar de estas diferencias, parte de la música y de las canciones tenían similitudes con el estilo de blues que usaron en el álbum debut.

Hemispheres es el nombre del sexto álbum grabado en estudio por la banda de rock canadiense Rush. No es un álbum conceptual; sin embargo, la suite que le da título al álbum mantiene un concepto a lo largo de todos sus movimientos. Con este álbum, la banda cierra su trilogía de ciencia-ficción que conforma junto a sus anteriores lanzamientos "2112" y "A Farewell to Kings".

Una de las piezas de este álbum es, probablemente, una de las más virtuosas composiciones de la banda: “La Villa Strangiato” es un instrumental que dura casi 10 minutos, donde la banda explora un sinfín de estilos musicales diferentes como el blues, rock, jazz y big band entre otros. Con esta pieza, Rush se consolida como uno de los más grandes exponentes del rock progresivo de todos los tiempos.

La popularidad de Rush llegó a lo más alto con *Moving Pictures* (1981), una continuación de *Permanent Waves* (álbum anterior), donde proporcionaron al público canciones más accesibles y comerciales de rock-pop progresivo que les ayudó a ganar en popularidad. La canción principal, “Tom Sawyer”, es seguramente la más conocida de la banda, además de “Limelight” que también recibió una buena acogida de seguidores y de emisoras de radio. *Moving Pictures* fue el último álbum en tener una canción larga, “The Camera Eye”, de diez minutos y medio. El tema contiene también varios sintetizadores, lo que daba pie a pensar que el estilo de la agrupación volvía a dar un giro. *Moving Pictures* llegó al puesto número tres de la lista Billboard de álbumes y ha sido certificado cuádruple platino por la Recording Industry Association of America.

Siguiendo el éxito de *Moving Pictures* y sus otros cuatro álbumes, se lanzó su segundo álbum en directo *Exit...Stage Left* (1981), el cual muestra todo el período más progresivo de Rush con grabaciones en directo de las giras de *Permanent Waves* y de *Moving Pictures*. Al igual que con su primer álbum en directo, *Exit...Stage Left*, significó un punto de inflexión para un nuevo cambio en su sonido. Sufrieron un drástico cambio de estilo con el lanzamiento de *Signals* en 1982.

Musicalmente, aunque el uso de los sintetizadores de Lee siguió siendo la característica de la formación, su enfoque hacia las nuevas tecnologías, se vio complementada con la adaptación de las baterías y la percusión electrónica por

parte de Neil Peart. Las contribuciones de Lifeson se vieron ampliadas con respecto a su minimalista contribución en Signals. Aun así, muchas de sus texturas de guitarra se mantuvieron con acordes de reggae, funk y de new wave en canciones como “Distant Early Warning”, “Red Lenses”, “Red Sector A” y “The Enemy Within”.

A continuación la discografía completa de los álbumes grabados en estudio de la banda, con una fecha de referencia, La banda también se caracteriza por tener una gran discografía de álbumes en vivo, con un excelente sonido y una interpretación impecable de todos sus recordados éxitos.

Discografía de Rush:

- Rush (1974)
- Fly by Night (1975)
- Caress of Steel (1975)
- 2112 (1976)
- A Farewell to Kings (1977)
- Hemispheres (1978)
- Permanent Waves (1980)
- Moving Pictures (1981)
- Signals (1982)
- Grace Under Pressure (1984)
- Power Windows (1985)
- Hold your Fire (1987)
- Presto (1989)
- Roll the Bones (1991)
- Counterparts (1993)
- Test for Echo (1996)
- Vapor Trails (2002)

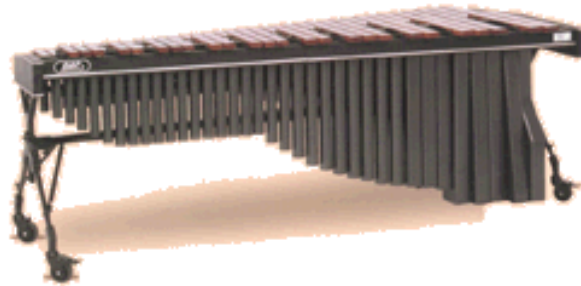
- Feedback (EP 2004)
- Snakes & Arrows (2007)
- Clockwork Angels (2012)

La banda todavía se encuentra tocando en giras promocionales que realizan por todo el mundo. Con su edad y madurez muchos les han preguntado innumerables veces en las entrevistas sobre una retirada de los escenarios o de los estudios como banda, a lo que los integrantes del grupo siempre contestan que están lejos de pensar en retirarse, sino que más bien están en marcha hacia nuevas etapas vitales.

3. ORGANOLOGÍA PARTICULAR

3.1 ORIGEN Y EVOLUCIÓN DE LA MARIMBA

Figura 7. Marimba Cromática



Fuente: http://jerafer.galeon.com/marimba_adams.gif

La marimba es un instrumento de percusión que funciona mediante placas de madera afinadas según su longitud. Estas placas están dispuestas en forma de teclado. Podríamos decir que es un xilófono de sonido más grave y amplio, gracias a unos tubos situados debajo de las placas que son llamados “tubos resonadores”. Estos tubos amplifican la onda que emite la placa al vibrar con el golpe.

Las placas se golpean con unas baquetas hechas de mango de madera y bola de caucho. También se encuentra en la actualidad una tendencia a usar la bola de caucho forrada en lana para buscar un sonido con menor ataque.

Figura 8. Balafón africano



Fuente: <http://comunidadmexplora.wordpress.com/2011/08/11/la-marimba-y-su-historia-chiapas/>

3.1.1 La marimba en África. El origen de la marimba es un tema que tiene varias teorías. Algunos historiadores atribuyen su origen a los africanos. Como dice Tánchez quienes trajeron a América las marimbas diatónicas como el “balafón” en Senegal, el “rongo” en Angola y la “amandina” de Uganda. Los que le atribuyen el origen de la marimba a los africanos, afirman que con la conquista española en América y con la traída de esclavos africanos a nuestro territorio, se produjo una nueva tendencia en los indígenas americanos que adoptaron este instrumento y lo modificaron usando calabazas secas o tubos de bambú como cajas de resonancia.

Actualmente las cajas de resonancia de la marimba se fabrican con madera de cedro o madera ciprés. Los resonadores tienen una longitud que depende de la nota que van a amplificar. En el extremo inferior del tubo se encuentra una membrana pegada con cera que es lo que facilita el “sustain” o prolongación de las notas.

Las primeras marimbas que se fabricaron fueron las marimbas sencillas. Estas marimbas tenían solo una hilera de teclas para golpear, lo cual nos indica que la escala que tenía la marimba era una escala diatónica, similar a la escala de un piano al tocar sucesivamente las teclas blancas. En estas marimbas sencillas la forma para alterar un sonido bajándole medio tono era pegándole a un extremo

de la tecla una bola de cera. A esto le llaman los intérpretes “transportar” la marimba.

3.1.2 La marimba en Guatemala. En Guatemala el 20 de febrero se celebra el día de la marimba. El congreso de este país aprobó mediante el decreto 31 – 99 que el instrumento fuera declarado como símbolo nacional de Guatemala.

Figura 9. Marimba diatónica de Guatemala



Fuente:

http://www.deguate.com.gt/artman/publish/hist_precolombina/Historia_de_la_Marimba_6488.shtml#.Ufvc6tI9pvE

Este decreto comprometió también a las instituciones educativas del país a enseñar y difundir la cultura de la marimba como su patrimonio cultural. Según Nancy Monzón¹⁸ de las primeras marimbas que se tiene conocimiento, son las marimbas de aro o arco. Estas marimbas eran portátiles gracias a un cincho de tela que se le amarraba en los extremos. De esta manera le permitía al intérprete tocar mientras se desplazaba.

¹⁸ MONZÓN Nancy. Marimba de Guatemala y su historia 26 Mayo, 2008. (En línea). <http://www.deguate.com.gt/artman/publish/cultura-musica-guatemala/marimba-de-guatemala-y-su-historia.shtml#.UhKwatI9pvF>. Citado el 26 de junio de 2013.

Estas marimbas de arco aún pueden verse en los museos y algunos pueblos ancestrales de Guatemala, lugares distantes de las ciudades donde son ejecutadas de vez en cuando por los campesinos, que han heredado este patrimonio cultural de sus antepasados.

Figura 10. Marimba de arco



Fuente: <http://comomejorar nuestrasvidas.blogspot.com/2012/02/la-marimba.html>

Posterior a esta es la marimba sencilla de la que ya habíamos hablado anteriormente. A finales del siglo XIX se fabricó en 2 tamaños distintos y se interpretaba por 3 o 4 percusionistas dependiendo del tamaño de la marimba sencilla. En los grupos donde este instrumento era protagonista luego se agregó una marimba más pequeña que fue llamada “tenor”, la cual era interpretada por 2 percusionistas que tenían la responsabilidad de tocar la voz más aguda o la melodía principal. Fue así como iniciando el siglo XX se dio a conocer más este instrumento y se evoluciona en su fabricación construyendo la marimba de doble teclado.

Según el licenciado Ricardo Castañeda Paganini, el primero que construyó una marimba de doble teclado, o sea, con la capacidad de producir una escala

cromática, fue el quetzalteco* Sebastián Hurtado, por sugerencia del músico Julián Paniagua Martínez.

En el año 1899 fue la primera vez que se interpretó públicamente una marimba de doble teclado en la capital guatemalteca. Los grupos de marimba tradicionales de Guatemala se compone de 2 marimbas, una marimba grande y una marimba tenor (pequeña), acompañadas por un contrabajo y una batería.

3.1.3 La marimba en México. Dentro de las variadas versiones sobre el origen de la marimba, también están los mexicanos como precursores de la misma. En Chiapas (México), la marimba cromática fue construida en 1892 gracias al talento de Corazón de Jesús Borraz Moreno, nativo del Municipio de Venustiano Carranza. Según los textos y la cultura que se enseña a los mexicanos, en 1897 fue tocado por primera vez este modelo de marimba en el parque del Señor del Pozo. Desde entonces ha pasado de ser instrumento autóctono y folclórico a un instrumento para concierto. Este mismo lutier Borraz Moreno también construyó por primera vez una marimba de cinco octavas, y más tarde construyó una de 11 octavas, enorme, la cual era ejecutada por nueve músicos simultáneamente.

Actualmente la marimba es el instrumento más representativo del estado mexicano de Chiapas y uno de los instrumentos más conocidos del país, donde ha trascendido y evolucionado para convertirse más que un instrumento en una cultura y en una costumbre en Chiapas. Esta cultura de la marimba también está muy extendida por el estado de Oaxaca y Parte de Veracruz.

En Chiapas es donde además se fabrican las mejores marimbas de México. La madera que utilizan proviene de un árbol que se cultiva allí, el “hormiguillo”. Este

* **Quetzalteco, ca.** adj. Natural de Quetzaltenango. U. t. c. s. || **2.** Pertenciente o relativo a esta ciudad, cabecera del departamento del mismo nombre, en Guatemala.

es el secreto de las marimbas de Chiapas, y los arboles más viejos son los más apetecidos por tener una mayor riqueza sonora. Los constructores tradicionales conservan gran prestigio, fabricando tan solo unas pocas marimbas anualmente, por mucho 3 o cuatro.

Para entender cómo en Chiapas se ha extendido tanto el uso de la marimba, antes debemos hacer notar que Chiapas en un principio fue un estado Guatemalteco, donde la Marimba es sin duda alguna el instrumento por excelencia, como ya vimos anteriormente.

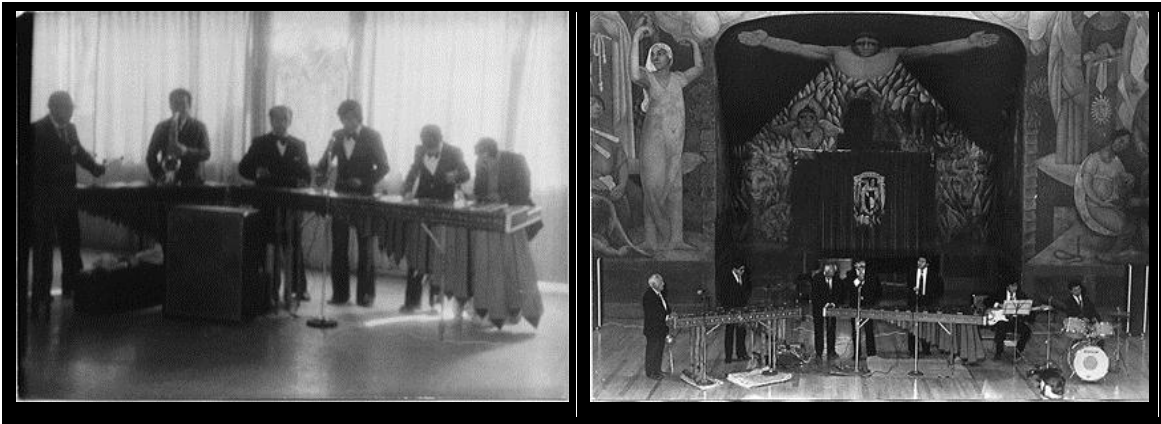
El desarrollo de la marimba en México se dio gracias a los chiapescos y gracias a que ellos fueron los primeros en enseñar tanto su elaboración artesanal, como también su interpretación. Desde 1934 se tienen referencias de escuelas particulares, promovidas por los constructores y que rápidamente proliferaron por toda la región, animando de este modo el desarrollo musical, y realzando la actividad de construcción del instrumento con sus innovaciones a lo largo del tiempo.

Las orquestas que llegaban a la capital, a veces conformadas solo por grupos de marimbistas, tocaban de una forma muy particular. Al principio, y por la escasez de instrumentos, dos o más tocaban en la misma marimba, se repartían las tesituras y las voces, inventando de esta manera una forma de tocar muy peculiar. Esta forma de tocar la marimba se conoce como "tocar a la mexicana", la cual se impuso por toda la región y las orquestas adoptaron como suya. De esta manera se pueden tocar obras de gran dificultad pero con una facilidad asombrosa, obteniendo una sonoridad única que no había logrado una orquesta anterior.

Como casi siempre ocurre con estas agrupaciones culturales, el aspecto económico y la falta de patrocinio han ido extinguiendo un poco estos numerosos grupos de percusión en México. Sin embargo, hoy en día podemos disfrutar de

algunas formaciones, que aunque no son tan extensas como antes, aún conservan la tradición de "tocar a la mexicana" consiguiendo un sonido similar a las agrupaciones chiapescas de finales del siglo XIX en México.

Figura 11. Grupos de marimbas de Chiapas



Desde las selvas de Chiapas, donde los campesinos llevaban a cuestas las marimbas, hasta los conservatorios de música donde se estudia la marimba mexicana académicamente, los mexicanos han hecho de este instrumento algo sin igual que sigue evolucionando tanto en su país como en el resto del mundo.

3.1.4 La marimba como instrumento solista. Después de haber hablado de la marimba como instrumento folclórico, como patrimonio cultural de 2 países de Hispanoamérica como son Guatemala y México principalmente, ya que tienen declarada como instrumento nacional la marimba, ahora vamos a verla desde otro punto de vista.

Figura 12. Marimba de concierto.



Fuente:

<http://www.casatejera.com/articulos/todasmarcas/sinorden/202/MARIMBAS.htm>

La marimba occidental de concierto que hemos visto gracias a los grandes intérpretes, (en su mayoría norteamericanos y japoneses) es el tipo de marimba que más acogida ha tenido en el mundo, ya que es el instrumento de estas características más evolucionado que existe, tanto física como técnicamente.

Esta marimba actual también es construida de láminas de madera en forma de teclado. Estas son soportadas sobre unos bastidores en línea y provistas cada una de ellas de un tubo resonador que tiene como función amplificar y mejorar el sonido. Estas marimbas son construidas con Palo de Rosa (dependiendo de la densidad de la madera el sonido es más potente y de mejor calidad).

Las mejores láminas son extraídas de la parte central del árbol, y debido a su alto precio, algunos fabricantes utilizan el exterior del tronco también, para disminuir así el precio. Aunque proporcionalmente esto también reduce la calidad del sonido del instrumento.

También hay que resaltar que la marimba actualmente es interpretada generalmente por una sola persona, a diferencia de como se hacía en México,

además el intérprete suele ser un virtuoso en el manejo de las baquetas (Hasta 3 en una sola mano), y un conocedor extraordinario del teclado, con una velocidad de interpretación y una fuerza que llaman la atención en un instrumento aparentemente tan delicado.

Sobresale Japón respecto a los mejores intérpretes de la marimba en la actualidad, además están haciendo de este instrumento algo conocido en todo el mundo.

Aunque en la orquesta se ha introducido poco a poco, el uso de la marimba es cada vez más importante. Tenemos ejemplos en "Tres Piezas Para Orquesta" de Alban Berg, "The Food" de Stravinsky, Dallapiccola en "Parole di San paulo", y multitud de ejemplos a lo largo del siglo XX que cada vez son más numerosos.

Igualmente los compositores están viendo la marimba como un instrumento solista de concierto y existen piezas creadas a lo largo del siglo XX como el "Concierto para Marimba y Vibráfono" de Darius Milhaud o el "Concertino para Marimba" de Paul Creston, los "Conciertos para Marimba" de James Basta, Robert Kurka o Ney Rosauero, pueden ser algunos ejemplos de composiciones que se han hecho para este instrumento.

Otra faceta muy importante que tiene la marimba es como instrumento solista de recital, y es esta faceta la que ha hecho a lo largo de los últimos años que la marimba siga evolucionando y siga siendo reconocida a nivel global como un instrumento de percusión de alto nivel técnico, que a la vez es muy versátil y agradable en cuanto a su repertorio.

3.2 ORIGEN Y EVOLUCIÓN DEL REDOBLANTE

La caja o redoblante es un instrumento de percusión de sonido indeterminado. Según la clasificación Hornbostel-Sachs^{*}, pertenece a la familia de los membranófonos. Es un tambor, usualmente de poca altura, con hebras llamadas bordones dispuestas diametralmente en la membrana inferior, las cuales le proporcionan su característico timbre más estridente y metálico que el del tambor común. Al músico que toca la caja se le llama a su vez, por asociación, caja, teniendo formación de percusionista. Este instrumento es usado en la orquesta sinfónica, en bandas de música popular, y es una parte fundamental de la batería.

Etimología: El nombre caja se deriva del catalán caixa, y del latín capsa. La terminología es habitualmente confusa, y se difumina a menudo también con otros términos como redoblante o tambor militar. También es muy común en muchos lugares de Centroamérica encontrarla con el nombre de “tarola”.

Cabe destacar que, en la orquesta, la traducción de las diferencias de significado en cada idioma es también problemática, lo que dificulta a menudo identificar los diferentes tipos de caja indicados en las partituras. Esta variedad de términos que se usan es producto de la variada gama de instrumentos parecidos existentes, según el lugar en el que haya evolucionado desde algún otro tambor más primitivo. En este orden de ideas, podemos denominar “tambor” a los instrumentos de percusión que funcionan al hacer vibrar una o dos membranas al ser percutidos.

* Hornbostel-Sachs o Sachs-Hornbostel es un sistema de clasificación de instrumentos musicales creado por Erich Moritz von Hornbostel y Curt Sachs, y publicado por primera vez en el Zeitschrift für Musik en 1914. En 1961 se publicó una traducción al inglés en el Galpin Society.

3.3 ORIGEN Y EVOLUCIÓN DE LA BATERÍA

Figura 13. Partes de la batería



Fuente: <http://www.taringa.net/posts/info/7628701/Quieres-tocar-la-Bateria-y-no-te-decidis-Aca-te-ayudo.html>

La batería a pesar de ser un instrumento de la familia más antigua de los instrumentos musicales, como lo son los instrumentos idiófonos, es uno de los últimos instrumentos que se han inventado.

Desde finales del siglo XIX se acostumbraba en las bandas tener un grupo de músicos que hacían la función de batería. Eran de 2 a 4 músicos que tocaban cada uno por separado el bombo, el redoblante, los platillos y demás tambores adicionales que requerían las bandas de la época. La batería surge de la fusión en 1890 de algunos instrumentos de percusión: Los tambores y los timbales, que surgen de África y China; los platillos, que derivan de Turquía y también de China; y el bombo, de Europa.

Las pérdidas durante la Primera Guerra Mundial afectaron a la alta burguesía. Ellos solían contar con numerosos grupos musicales y se vieron obligados a reducir su número. Con la invención del pedal de bombo (primero, de madera; después, de acero) en 1910 por parte de Wilhelm F. Ludwig, se permitió que casi toda la percusión pudiera ser tocada por un solo músico.

Fue entonces cuando se empezaron a fusionar los instrumentos de percusión de manera que un solo músico pudiera tocar hasta 3 o 4 instrumentos a la vez.

Nace entonces la batería a principios del siglo XX. La aparición de la batería está directamente relacionada con la aparición del Jazz, y al principio se usaba solamente para llevar el ritmo y marcar algunos acentos. Era muy primitiva en su inicio al igual que los elementos que la componían en aquella época.

Más adelante se fueron fabricando nuevos sistemas de soporte (bases) múltiples, que hacían más fácil la tarea de tocar este complejo y nuevo instrumento de percusión.

Al principio comienza siendo un instrumento que sirve exclusivamente para mantener el ritmo y marcar los tiempos de la melodía, pero a finales de los años 20, surgen los primeros virtuosos de la batería como Baby Dodds o Zutty Singleton, que empiezan a introducir solos y a reclamar el protagonismo que le corresponde al instrumento.

A partir de esos momentos y con la mejora de materiales, la batería empezó a ser utilizada en casi todos los estilos musicales, teniendo su punto de mayor auge en los años 50 con el nacimiento del sonido Rock 'n Roll, donde consiguió alcanzar la categoría de imprescindible para cualquier composición musical.

En la música moderna, más específicamente en el rock, se desarrolló un nuevo

estilo de tocar la batería utilizando 2 bombos en vez de uno solo. Esto nos brinda la posibilidad de ampliar la batería hacia los 2 lados y aparte lograr en el bombo figuras más complejas y ritmos mucho más llenos en la interpretación. Esto también marcó pauta en el rock y en el heavy metal para crear patrones rítmicos que definen casi en su totalidad algunos de los subgéneros del rock y el heavy metal.

La técnica del doble bombo no necesariamente está relacionada con el rock, mucho menos con el heavy metal; pues se originó también en el jazz. Fue introducido por el baterista Louie Bellson y poco a poco fue introduciéndose en el jazz, la música fusión, el punk, el heavy metal... A pesar de que para la gente de hoy en día pueda sonar raro, el razonamiento para el uso de esta técnica tiene mucho más que ver con la técnica y la expresión corporal, que con la velocidad. Hay que tener en cuenta que nos permite la utilización de ambos pies para tocar ritmos más complejos, más rápidos o incluso más naturales.

Figura 14. Batería doble bombo



Fuente: <http://slayernoofficial.webcindario.com/DaveLombardo.html>

3.3.1 Piezas de la batería estándar.

-Bombo: usualmente tiene un diámetro desde 18" hasta 26", y una profundidad de entre 14" y 22" aunque también se los encuentra desde las 16 pulgadas hasta las 28 pulgadas de diámetro. El más usado es el de 22×18". El bombo normalmente se maneja con un pie que activa un sistema de pedal, el cual golpea el bombo con un mazo (de fieltro o madera en algunos casos). También se puede manejar con un doble pedal, el cual nos permite tocar el mismo bombo con los dos pies, aunque existen diversos sistemas. El bombo tiene la voz más grave y potente de toda la batería y por ello cumple una función de base sólida junto con el bajo.

-Caja, tarola o redoblante: normalmente tiene un diámetro de 14", pero los hay desde 10" a 17". La profundidad estándar es 5,5", pudiendo variar desde 3,5" (piccolo) hasta 8,0". A diferencia de los otros tambores, la caja posee una bordonera o entorchado*. Su función es responder a los tiempos fuertes que marca el bombo, aunque también se puede tocar libremente logrando cambios en el compás y matices.

-Tom-toms o toms: tienen medidas desde 6" hasta 15" de diámetro. Generalmente van montados sobre el bombo, pero si se usan más de dos, llevan soportes adicionales. También hay bases de platillo que tienen sistemas para soportar uno o 2 toms.

-Tom base o tom de piso (goliat): desde 14" hasta 20" pulgadas de diámetro. Generalmente poseen patas individuales, pero algunos también se permiten ser anclados a una base de platillo.

* Entorchado: Conjunto de alambres que colocados en contacto con el parche de resonancia, produce su vibración por simpatía y el característico zumbido de la caja en las bandas de marcha).

-Platillos: Los platillos son normalmente, de una aleación de bronce o latón, aunque los platillos utilizados en las orquestas de alto nivel son construidos de una mezcla de cobre, plata y estaño. Estos son instrumentos idiófonos que se hacen sonar entrechocándolos uno con otro, o golpeándolos con baquetas. El tamaño de los platillos influye directamente en la sonoridad: A mayor tamaño o grosor, mayor potencia sonora.

Figura 15. Crótalos



Fuente:<http://1.bp.blogspot.com/-iOtmwog-m8/UMUynwk60RI/AAAAAAAAAFwA/iMH8SLm5cH4/s1600/Zil%252C+Crotalos.jpg>

El origen de los platillos se encuentra en los crótalos, instrumentos que datan de la edad antigua. Desde Oriente Medio, los crótalos llegaron al Imperio Otomano, donde los turcos aumentaron su tamaño exponencialmente hasta convertirse así en el instrumento que conocemos en la actualidad. La popularidad de los platillos llegó con el Romanticismo, periodo en el cual se introdujeron en la orquesta sinfónica los exóticos instrumentos propios del folclore turco. Además de los platillos, llegaron los triángulos, las panderetas y otros instrumentos a la orquesta.

Esta es una lista de los platillos más comunes que se usan en la actualidad:

-Crash: Es un platillo mediano de 12" a 20". Se utiliza para acentuar algunos redobles, cortes y para algunos ritmos.

-Ride: Es un platillo grande cuyo diámetro varía entre 17" y 24", aunque hay marcas a modo de curiosidad que los fabricaron de 26" e incluso hasta de 32". Los más comunes son los de 20" 21" y 22". Muchas veces se usan para llevar un patrón rítmico junto con la caja y el bombo.

-Splash: platillo pequeño que varía de 5" hasta 13". Se usa para efectos especiales, comúnmente en pasajes de poca intensidad sonora. Su forma es la misma que observamos en el crash. (Solamente varía en tamaño).

-China: Este platillo es de la familia de los efectos. Se fabrican desde 10" hasta 22". También existe el china-splash, de 8" a 12" pulgadas. Su diseño es característico pues son colocados del revés. Tiene una cierta similitud de sonido con el crash.

-Hi-Hat: Sistema que consta de 2 platillos instalados en una base con pedal que permite que uno caiga sobre el otro haciéndolos sonar, o que suenen los 2 a la vez al ser tocados con una baqueta. Se fabrican de entre 10" y 15", aunque se han llegado a fabricar incluso de 16". El más común es el de 14" y el de 15". El Hi-Hat Puede ser normal o Edge (borde); este último consiste en que el plato que va abajo (bottom) tiene un borde corrugado que da un sonido diferente. Los Hi-hats se pueden tocar cerrados o abiertos, según como se use el pedal. Además existen platillos de efectos como el cup chime, los bells, los chopper, spiral trash, china-splash, con sonidos verdaderamente únicos y característicos.

También hay algunas baterías que incluyen en su set de platillos un "Gong" (muchas veces de decoración solamente). Estos suelen fabricarse desde los diminutos gongs de 6" a los de 60", aunque también se fabrican algunos gigantescos de 80".

Las configuraciones de tambores y platillos se hacen dependiendo del gusto de cada baterista. Por tal motivo varían los tamaños y formas de los platillos, ya que cada una de ellas brinda un sonido único y fácilmente característico.

-Baquetas: La batería se toca con baquetas o con escobillas. Las baquetas varían según el material (madera, fibra o aluminio), grosor, longitud, tipo y material de punta (de madera o de nylon, en forma de nuez u ovalada) y peso para tocar con mayor o menor rapidez, con mayor o menor intensidad, o con diferentes tonos en el caso de usar baquetas de punta de felpa, según las preferencias de cada baterista.

4. ANÁLISIS DE LAS OBRAS

4.1 CONCIERTO EN LA MENOR PARA VIOLÍN (J. S. Bach BWV 1040)

- **Primer Movimiento:** Allegro. La entrada del violín solista tiene mucha fuerza. El compás de dos cuartos y la articulación “forte” nos indica imponente y fuerza en la primera semifrase, que va del compás uno a la mitad del compás cuatro. Desde ahí la respuesta en la segunda semifrase que ocupa los cuatro compases siguientes. Este es el motivo principal de este primer movimiento y se caracteriza por tener una melodía muy libre y fluida, usando generalmente grados conjuntos y saltos cercanos como terceras o arpeggios que se rigen en los grados tonales primero y quinto principalmente.

En el compás veinticuatro el autor expresa una intención muy distinta que en la primera parte. El “mezzoforte” en el solo nos indica otra intención en esta parte, en la cual la música se hace algo trágica hasta el compás veintiocho. Este motivo tiene una intención de introducción para las secuencias que van a venir a continuación.

Primera secuencia, del compás veintinueve al compás treinta y dos. En los próximos diez compases hay otra secuencia que el autor desarrolla con movimientos melódicos mucho más elaborados y con comentarios que la orquesta realiza sobre los motivos que el violín solista hace.

Del compás cuarenta y dos al compás cuarenta y ocho hay una secuencia con fusas que conducen a un “crescendo” en el final de la primera página con el cual se va a concluir el desarrollo de este primer tema.

En la segunda página tercer compás, después del número 3 se retoman algunos fragmentos del motivo principal y se les da un desarrollo junto a la orquesta con un carácter más sutil y piano.

También podemos observar cómo la orquesta deja los espacios en silencio donde el violín tiene su intervención solista en la que desarrolla melodías que en su mayor parte van sobre una armonía dominante. A pesar de usar siempre semicorcheas y secuencias muy parecidas, la orquesta comenta y acompaña los solos haciendo una especie de canon que suena muy vivo y expresivo.

En el número de guía cinco tenemos un nuevo motivo muy delicado que se convierte en una secuencia con crescendo que empieza en Mi menor, luego va a un Fa sostenido menor, Re sostenido menor y por último vuelve a La menor donde empiezan las últimas secuencias ascendentes de este motivo.

Tres compases después del número seis empieza la conclusión y el desarrollo de este primer movimiento con unas escalas que ascienden hasta una blanca, que expresa la calma antes de un gran final donde se van a re-exponer elementos que se han usado a lo largo del movimiento.

Primera blanca en Sol menor, luego el autor usa una escala ascendente de Re menor, terminando la última blanca nuevamente en Sol menor para conducir a la conclusión del tema en el número siete donde se empiezan a repetir elementos del primer motivo. Seguidamente el autor conecta el segundo y tercer motivo antes de ir al último solo que termina en un crescendo que va para una cadencia auténtica como es característico de la época, quinto grado y primer grado con un alargando al final (que nos indica retardar solo el último tiempo)

La forma utilizada por el autor en este primer movimiento es A, B, C, A.

-Segundo movimiento: Andante. La entrada del acompañamiento en Do mayor es una atmósfera lúgubre y un tanto melancólica ya que el tiempo es bastante lento. Este segundo movimiento tiene un carácter muy calmado y muy íntimo ya que la orquesta hace unos interludios entre las entradas del violín.

La orquesta entra entonces en la relativa mayor con un contrabajo repetitivo que funciona como pedal constantemente. En el segundo compás pasa a un Re menor con bajo en Do. Luego en el tercer compás va al quinto grado (Sol mayor) para hacer la cadencia y entrar el violín solista en Do mayor, la articulación es piano (p) y todo baja para que el violín haga su entrada de 2 compases que van del primero al cuarto grado. Luego la orquesta regresa al “forte” y prepara la segunda entrada del solista que usa otras figuras distintas, como los tresillos y los trinos. Esta segunda entrada es mucho más elaborada: Empieza en Do mayor, luego pasa a un Re mayor y a Sol siete. Luego se desarrolla el solo en La menor para caer en un Do sostenido disminuido, que es una disonancia que baja cromáticamente en el contrabajo. Compás trece desde un Do sostenido hasta un La y finalmente este solo termina en una secuencia ascendente en la escala de Sol mayor.

Vuelve la orquesta a interpretar y a comentar algunas frases del solista. En el compás diecisiete la tercera entrada del solista es realizada con un largo Si bemol que con la orquesta forma un Do sostenido que desarrolla en el solo con dos secuencias muy expresivas en los compases diecinueve y veinte, donde la orquesta vuelve a un forte en Re menor, luego Sol menor, Do disminuido, Do mayor, Re menor, en donde este solo básicamente se desarrolla en escalas en tresillos de semicorchea que se repiten secuencialmente en diferentes grados de la escala de Sol menor y preparando las disonancias en el chelo y que junto con el contrabajo hacen una base muy sólida, en donde el solista puede ser más expresivo.

Son siete las entradas del violín solista en este segundo movimiento y se caracterizan por ser solos melancólicos, expresivos y que narran íntimamente una historia en los matices piano, mezzoforte y forte en los interludios de la orquesta.

La forma de este movimiento es libre.

Además, este segundo movimiento adagio es también un momento de calma y preparación para la llegada del tercer movimiento que va a ser mucho más agresivo en cuanto a las articulaciones, el tempo y la interpretación.

-Tercer movimiento: Allegro assai. El compás es nueve octavos y el carácter de la música solo con el antecompás y los tres tiempos atresillados constantemente exigen mucha fluidez y potencia a la vez en la interpretación.

Los primeros dos compases son el motivo que está en La menor, en el tercer compás utiliza el quinto grado y en el cuarto compás tercer tiempo usa un Fa sostenido para resolver en mi mayor quinto compás. El primer motivo es muy sencillo y abarca los dos primeros compases. Los siguientes dos compases son como una respuesta de la misma idea que expone el autor en el motivo principal.

Del compás cinco al compás doce se encuentra otra frase nueva que es una consecuencia del motivo principal, donde se usa mucho el ritmo negra – corchea y en algunos momentos en una misma nota. Esta frase se armoniza en los grados primero y quinto principalmente.

En el compás trece usa un Re menor, luego un Sol mayor y termina esta frase en “do mayor” del compás dieciséis al compás dieciocho.

En el compás diecinueve usa la sensible (Sol sostenido) para luego en el compás veinte resolver a La menor. Luego usa el cuarto grado (Re menor) para luego ir a la relativa mayor en el compás veintidós, y así marcar la entrada para el solo, que aparece desde el compás veinticinco y cambia el carácter del movimiento como se venía desarrollando, con un acompañamiento continuo y con una armonía mucho más viva y variable.

Ahora con la llegada del solo la orquesta usa notas mucho más cortas y sobresalen los primeros motivos del solo por usar arpeggios, primero el de La menor descendiendo y ascendiendo al igual que lo hace con el arpeggio de Mi mayor. Esta es la primera secuencia que se usa en el solo del compás veinticinco al veintiocho, en donde se plantea una nueva frase. La siguiente frase que se usa en el compás veintinueve empieza a variar la armonía nuevamente hacia Re menor, Do mayor, Si menor, luego nuevamente dominante-tónica en la cadencia para entrar al compás treinta y cuatro en Re mayor. Este acorde funciona como una dominante secundaria para conducir el solo hacia un Sol mayor y la frase del compás treinta y seis es un arpeggio de Do mayor.

Aquí se desarrolla el final de esta primera sección de solo con frases que usan figuras rápidas como las semicorcheas y corcheas en grados conjuntos principalmente. Hay una pequeña parada en el compás cuarenta y cuatro que es donde termina esta frase. En el compás cuarenta y seis hay una segunda entrada del solista esta vez sobre el arpeggio de Mi y aquí se empiezan a derivar frases mucho más elaboradas con figuras mucho más exigentes para el solista como es en el caso de la frase de los compases cincuenta y dos y cincuenta y tres en donde usan semicorcheas en tiempo débil. En el compás sesenta hay un nuevo motivo que comienza también en la relativa Do mayor, luego va hacia su dominante Sol mayor y a un Re mayor para luego desarrollar la frase en La menor nuevamente.

Este desarrollo abarca el periodo del compás sesenta hasta el compás noventa en donde nuevamente aparece el motivo principal del movimiento, se hace un comentario igual al principio de la obra pero luego el autor lo varia en el compás noventa y cuatro y lo combina con otro motivo que ya se utilizó también en la segunda parte del movimiento. Lo que está haciendo en este momento el autor es recrear y renombrar los motivos y las frases principales de la obra que van a conducir a una conclusión. Pero antes de terminar, en el compás ciento dos hay otro cambio en la frase que se había usado antes. Ahora aparece el clímax y desarrollo de toda la obra con una secuencia de semicorcheas y arpeggios que se mueven principalmente en los grados primero, quinto, relativo mayor y cuarto menor. En el compás ciento dieciséis retoma el motivo principal en La menor para así re-exponer la primera frase completa, y terminarla en un pequeño ritenuto y calderón para concluir el concierto.

Es una obra maestra este concierto ya que a pesar de ser una armonía sencilla y tonal como se acostumbra en el periodo barroco, el concierto tiene variedad de figuras y fraseos muy expresivos que hacen de la obra en general muy exigente para el intérprete. Particularmente el último movimiento tiene mayor exigencia en la interpretación y en la adaptación a la marimba por ser un compás ternario y por las figuras de tresillo constantes, lo que obliga al percusionista a alternar los acentos de derecha a izquierda en la digitación.

Por ejemplo:

(R: derecha y L: izquierda)

RLR LRL RLR LRL

La obra está adaptada para marimba tenor. A pesar de no ser un instrumento tan tradicional y mucho menos del barroco, la marimba es un instrumento que abre mucho las posibilidades interpretativas de los percusionistas.

4.2 SONATA QUASI UNA FANTASÍA OPUS 27 N.2 (CLARO DE LUNA)

Este primer movimiento es totalmente atípico inicialmente ya que no sigue la estructura de la sonata clásica. Comienza en la tónica (Do sostenido menor) con octavas en redondas en el bajo. En la voz superior tiene tresillos en el arpeggio para que efectúen el papel de acompañamiento. Después, en el compás tres hace un La mayor que pasa por Re mayor y resuelve en un el quinto grado dominante (Sol sostenido siete). En este compás se cierra la introducción volviendo a la tónica y por ultimo haciendo un arpeggio de Si. Terminando el compás cinco se establece la voz principal (tema A) que aportará el carácter a la obra.

El autor pone esta sencilla voz por encima del acompañamiento de tresillos y a las octavas del bajo. Al terminar la primera frase de la melodía (que abarca del compás cinco al nueve) modula de Sol sostenido menor a Mi mayor. Tras esta se establece un compás y medio de enlace entre la frase anterior y la siguiente modulando a Mi menor. Luego se canta el tema principal en Sol mayor (compás once) que comienza igual pero varía en la armonía ya que pasa por Do Mayor, La menor siete y en el compás trece modula a Si menor, que es donde se plantea la respuesta del tema A, y se desarrolla del compás trece con variaciones hasta el compás diecinueve, donde el autor hace una nueva transición que nos va conducir al tema B (compás 23). Este tema lo plantea el autor con la misma melodía en la voz superior pero con una armonía distinta que va de un Fa sostenido menor pasando por Do sostenido (compás veinticuatro) y planteando un movimiento armónico que se va a repetir varias veces en la obra, como es el paso del cuarto grado (Fa sostenido) al quinto grado dominante para resolver en el acorde de tónica.

Se establece un compás y medio de enlace hacia el tema B (compases veintiséis y siguiente). Todo el elemento B excepto sus últimos tres compases tiene una nota pedal en Sol sostenido. En el compás veintiocho comienza usando negras en

la voz superior haciendo la melodía pero en el compás treinta y dos realiza arpeggios, primero en Re sostenido disminuido que va a la tónica (compas treinta y tres), Fa doble sostenido menor, pasa por Sol sostenido siete y Re sostenido menor (compás treinta y seis y siguiente) con esto crea una nueva melodía. Tras estos arpeggios establece blancas en la voz intermedia (compás treinta y ocho) para que posteriormente se deshaga el pedal del bajo y de esta forma cree cadencias. En el compás cuarenta y cuatro comienza la parte A', de nuevo en la tónica aunque modula después a Mi mayor (compas cuarenta y seis). Es semejante a la frase del tema A, aunque presenta nuevos movimientos armónicos. Esta parte es el desarrollo de los motivos de A', donde se cambia de un Re mayor a la dominante y posteriormente sigue en Do sostenido mayor (compás cincuenta y uno). Realiza varias dominantes secundarias, como en el compás cincuenta y seis antes de ir nuevamente a Mi mayor pasando por una cadencia de La mayor que concluirá con el tema A' en el compás sesenta. Desde este punto establece una coda o tema de conclusión que adquiere elementos del tema A en el bajo y con elementos y el arpeggio de la parte B. Ese movimiento finaliza en el acorde de tónica (Do sostenido menor) que va decreciendo en un arpeggio hasta un pianísimo y un calderón en este mismo acorde.

4.3 AMERICAN SUITE PARA REDOBLANTE SOLO

- **Primer movimiento:** Al iniciar esta suite el autor nos muestra la articulación piano y la música tiene un inicio tético en un compás de tres cuartos. Esta frase que abarca los primeros cuatro compases contiene el tema principal de la obra que será desarrollado y re-expuesto varias veces a lo largo de toda la suite.

El autor hace tres repeticiones del tema principal, cambiando cada vez su intensidad (piano, mezzoforte y luego forte) hasta el compás 13 donde hay una pausa para separar el desarrollo del motivo, el cual viene a continuación desde el compás catorce. Este desarrollo rompe auditivamente con el compás de tres

cuartos ya que las frases están agrupadas de a cinco tiempos (hasta el compás 20).

En el final del compás veinte acentúa un “Flam” para advertir la nueva sección que tiene una nueva intención (esta vez más agresiva) con el “Fortissimo” desde el compás veintiuno hasta el compás treinta y dos. Esta frase es contrastante en cuanto a sus intensidades ya que en medio tiene la articulación “dim” (desde compás 27) y termina nuevamente con mucha intensidad en el compás treinta.

Ahora el autor nos muestra unos saltos de intensidad desde el compás treinta y dos hasta el compás cuarenta, donde usa partes del motivo principal que son interrumpidos abruptamente por los “forte” que finalmente conducen a un redoble con “rit” en el compás cuarenta, y baja nuevamente la intensidad en este compás a piano.

A partir del compás cuarenta y tres se expone una nueva sección que empieza con una secuencia de corcheas, y escondido entre ellas se muestra nuevamente el motivo principal. El autor repite este motivo (compás cuarenta y cinco) ahora con la articulación “forte” para conducir a través de cuatro compases de transición hacia una disminución del motivo principal (compás cincuenta y tres) que nos muestra nuevamente con “fortissimo” hasta el compás cincuenta y siete, donde vuelve a hacer uso del “dim” para conducir a un mezzoforte donde terminará de desarrollar el motivo con variaciones, y usando el borde de la caja como otra voz que responde (compás sesenta y uno al setenta y uno). Terminando esta frase el autor muestra un redoble con calderón que debe subir en intensidad y volver a bajar, para servir como puerta al tema A’ que se expone en el compás setenta y tres. Cambiando el compás esta vez a binario para ver el motivo principal desde otro punto de vista y con otros acentos (hasta el compás setenta y ocho). Por último el autor nos muestra una variación algo inconclusa (con otro tempo y

articulación) del tema principal y termina en tiempo débil para dejar así la puerta abierta al siguiente movimiento.

- **Segundo movimiento:** Esta pieza tiene un sonido y una intención mucho más marcial al iniciar. Este sentido marcial se lo dan el compás binario junto con las corcheas y semicorcheas en tiempo fuerte. Además el autor nos muestra una frase que contiene una pregunta de cuatro compases y una respuesta en los siguientes cuatro. Esta frase “A” se toca dos veces, la primera con la articulación “forte” y luego se toca “piano”. Después de re-exponer el motivo principal de este movimiento, el autor nos muestra un desarrollo del mismo a partir del compás nueve, y lo hace usando la síncopa, los matices y los tresillos de semicorchea (compás trece). Este desarrollo nos conduce ahora hacia una nueva sección en el compás diecisiete, donde el autor muestra una aumentación del tema principal de la suite, y nos la muestra resaltándola con acentos en una intensidad pianissimo hasta el compás treinta y dos, donde cierra esta parte con un acento conclusivo.

En el compás treinta y tres hay una nueva sección que podríamos llamar parte “B” ya que tiene otra intención (ahora con el uso de “flams” acentuados entre las corcheas y semicorcheas). En los primeros seis compases de esta sección el autor crea una nueva y compleja frase que tiene una mezcla de “flams” y “paradiddles” que se repiten una vez más con la articulación forte en las dos oportunidades. Desde el compás treinta y nueve al cuarenta y dos hay una consecuencia de “B” donde el autor usa golpes triples y doble flam creando una frase más compleja que nos sirve como la transición hacia una sección que se puede denominar “C” a partir del compás cuarenta y siete. En esta sección cambia el compás a seis octavos y se toca en un tempo más lento. En el compás siguiente aparece el “doble paradiddle” acompañado de un redoble con “dim” (compás cincuenta). Desde este punto el autor retoma el motivo principal de la suite y lo muestra ahora en un compás de tres octavos mediante acentos como ya lo había hecho anteriormente. Esta sección (desde el compás cincuenta y tres al sesenta y

nueve) nos conduce hacia una coda donde se va a exponer nuevamente la frase “A” de este movimiento con una variación al final (desde el compás setenta), teniendo como resultado la sección A’.

Esta sección desemboca en el compás ochenta, donde el autor retoma el tema principal de la suite, esta vez en dos cuartos y con acentos que lo definen. En el compás ochenta y seis se hace una disminución del mismo hasta el compás noventa y uno, donde empieza una variación final más irregular e inconclusa que el final del movimiento dos, pero ahora terminando con toda la intensidad desde un fortissimo (compas noventa y dos) hasta un forte-fortissimo en el compás final.

- **Tercer movimiento:** “Con escobillas y en estilo de swing”. Como nos muestra la indicación al inicio, este movimiento es mucho más calmado y tranquilo. Ahora el autor sugiere un sonido de redoblante mucho más sutil como en el Jazz. Este movimiento se caracteriza por tener dos voces. En la voz inferior el autor llena el espacio con una figura larga (en la primera parte) mientras en la voz superior se empieza a mostrar un nuevo motivo rítmico.

Este primer tema “A” se expone en los cuatro primeros compases con una repetición. En el compás cinco el autor empieza a variar y a desarrollar esta nueva idea mediante un ritmo muy pausado y sencillo que va desde el compás cinco al doce. En el compás trece empieza la parte “B” donde el autor empieza a interrumpir la segunda voz para mostrar fragmentos del motivo principal de la suite (compás quince). Retoma ahora la segunda voz en compás de dos cuartos transitorio (compás dieciséis), y en el próximo (diecisiete) retoma “B” hasta el compás veintitrés donde aparecen nuevas figuras (como el tresillo de negra) en la voz principal que son una variación y desarrollo del tema “B”.

Desde el compás veintisiete al treinta hay una entrada al final del movimiento, en donde el autor va a mostrar ahora el tema principal de la suite en tres cuartos y

mediante acentos como ya lo habíamos visto a lo largo de la pieza. Por último el motivo desaparece entre dos compases de negras sin acentos (compases treinta y seis y siguiente).

Esta suite para redoblante solo nos muestra una cantidad de posibilidades tímbricas, de intensidad, de forma y textura que hacen de esta pieza algo exigente y a la vez única en la música para percusión.

4.4 RUSH – LA VILLA STRANGIATO

Esta pieza musical tiene como característica principal una forma hecha por secciones, las cuales pueden ser comparadas con los “movimientos” que se usan en la música académica. Estas secciones tienen sus respectivos nombres que fueron otorgados por los autores y aparecen por primera vez en la publicación del disco “Hemispheres” de 1978. Las secciones a su vez van a ser divididas a lo largo del análisis de la pieza, mediante el tiempo de duración de la misma (Ejemplo: la batería hace su entrada en 0:59).

Este sistema de ubicación a través de la obra va a ser utilizado debido a que no es muy común encontrar un “score” de las piezas “rockeras” de la época. El rock es una cultura en la que no se acostumbra hacer uso de la partitura generalmente, por lo cual no existen muchas fuentes que contengan la partitura general de esta pieza del rock canadiense.

“La Villa Strangiato” contiene todos los elementos que define a Rush como una banda única en su estilo durante los años setenta. A través de esta pieza que tiene una duración aproximada de nueve minutos y medio, la banda nos muestra un recorrido por varios tempos, ritmos y muchos cambios de intención en la música. Esto nos muestra un gran trabajo por parte de la banda, tanto a nivel de interacción y acople, como a nivel individual de los integrantes del grupo.

La introducción de la pieza consta de dos partes, en la primera de ellas llamada “Buenos Noches, Mein Froinds!”, la guitarra hace su entrada con un sonido flamenco de guitarra acústica (nylon) en Mi menor y luego en Mi 7. Esta parte se desarrolla en las intensidades mezzopiano y luego asciende a un mezzoforte; En la segunda parte de la introducción llamada “To Sleep, Perchance to Dream...”, el sonido de la guitarra cambia a uno más eléctrico y nos muestra un riff que junto al sintetizador (agregado en 0:46), la batería (agregada en 0:59) y el bajo (agregado en 1:16) ejecutan un crescendo en compás de cuatro cuartos, el cual nos da la entrada al tema uno.

El tema uno llamado “Strangiato Theme” comienza en el minuto 2:00 en la tonalidad Do mayor y este se caracteriza por mantenerse en un sonido “hard rock” mediante los riffs que se mueven constantemente entre los tonos Do mayor, La mayor, Fa sostenido y finalmente volviendo a La mayor. En la segunda parte de este tema uno, los riffs de la guitarra se empiezan a alternar con una melodía disonante en Do mayor (aparece a partir de 2:25) hasta 3:16 donde empezará otra sección de la pieza con otra intención y medida.

Esta nueva sección llamada “A Lrxst in Wonderland” se anuncia con el cambio de tempo y de compás. Ahora la batería nos anuncia la nueva sección con un compás de siete octavos que se mantendrá a lo largo de esta parte. Inicialmente la batería y el sintetizador le hacen una introducción de ocho compases al solo de guitarra que se hace cada vez más complejo y rápido en cuanto a sus figuras. Este solo se desarrolla entre los tonos Fa mayor y La mayor y culmina esta sección con un periodo de transición que se caracteriza por la guitarra “muteada”*

* Palm muting: Esta Técnica es muy usada en las guitarras rítmicas del blues, rock y el metal. Consiste en tocar las cuerdas de la guitarra con el pick, poniendo la palma de la mano sobre el puente para apagar el sonido, los acordes que se usan con Palm muting generalmente son acordes de quinta (Power Chords).

y el cambio de la batería que ahora se acompaña con el platillo ride. La transición culmina en un forte que nos anuncia la llegada de la nueva sección de la pieza.

Llega ahora “Monsters!” (En 5:49), una sección que tiene un sonido con más elementos de Jazz al combinarlo con el rock y crean un riff que pasa de siete octavos al compás de cuatro cuartos nuevamente.

La siguiente parte “The Ghost of Aragon” llega en 6:10 y tiene un carácter mucho más progresivo y libre en cuanto a los cambios de medida en la batería

Esta sección está elaborada principalmente en La mayor y se caracteriza también por el uso del cromatismo en los acordes de la guitarra. Luego la pieza nos conduce a la sección “Danforth and Pape” que se desarrolla en las tonalidades de Do mayor y Fa sostenido principalmente. También podemos resaltar de esta sección el solo de la guitarra que es un desarrollo del tema uno.

A continuación la banda nos muestra las secciones “Waltz of the Shreves” (desde 6:45), “Never Turn your Back on a Monster” (desde 7:26) y “Monsters! (Reprise)” en el minuto 8:03. Estas tres secciones a pesar de ser cortas tienen mucho contraste entre ellas, y se desarrollan principalmente pasando inicialmente de La mayor a Do mayor” y posteriormente conduciendo de nuevo a La menor en el final de la sección X.

Finalizando esta pieza nos encontramos con las 2 últimas secciones (“Strangiato Theme Reprise” y “A Farewell To Kings”) que consisten inicialmente en una recapitulación del tema uno (o tema principal) y por último en la sección XII la banda recrea resumidamente apartes de las secciones anteriores. El final de la pieza llega después de una modulación de La mayor a modo menor, para luego concluir esta obra en la tonalidad inicial de Do mayor.

La forma de esta pieza claramente es una forma libre y la batería tiene un papel muy importante a lo largo de la obra, ya que se encarga de los cambios de medida, los matices y demás pasajes complejos que componen esta extensa creación musical.

RECOMENDACIONES

A continuación el autor expone algunas recomendaciones las cuales se hacen después de analizar el proceso de montaje del repertorio de obras que se requieren para el óptimo desarrollo de un concierto de percusión.

- Cuando se van a seleccionar las obras para el concierto el repertorio seleccionado debe corresponder con las capacidades técnicas e interpretativas del percusionista.

- Si se van a hacer arreglos o adaptaciones de algunas obras que no son originales para el instrumento, se deben señalar en la partitura que se usa para ensayar. Ya que el músico se acostumbra a su partitura y a la ubicación espacial de todas las guías y ayudas allí expresadas.

- El calentamiento previo es muy importante para el desarrollo de una práctica instrumental saludable y para prevenir cualquier tipo de dolencia o enfermedad física.

- El tiempo de anticipación con el que se aborda el montaje de las obras debe ser igual o mayor a dos meses, llevando un proceso constante e identificando a lo largo del proceso las falencias y los pasajes más difíciles con el fin de superarlos con la mayor antelación posible.

- Cuando el concierto incluye obras para marimba y el percusionista no cuenta con este instrumento permanentemente, el piano es una buena herramienta para ir trabajando la lectura de la partitura e ir entendiendo las melodías por separado.

- Cuando hay obras que incluyen pasajes muy rápidos, hay que trabajarlos con el metrónomo a un Tempo muy lento, separándolos por frases, para así lograr un

sonido claro de la partitura y así luego poder acelerar el metrónomo poco a poco y llegar a la velocidad requerida.

- Si se va a trabajar un concierto con apoyo de archivos de audio o pistas. Estas deben ser previamente revisadas y preparadas en los ensayos, para su correcta reproducción a la hora del concierto.

CONCLUSIONES

- Una de las reglas más importantes de la interpretación es la fidelidad al contenido textual de la música, y es allí donde se encuentra la clave para obtener un estilo personal mediante un perfeccionamiento constante de los aspectos técnicos y teóricos de la obra.
- La investigación y el análisis histórico de las obras de un concierto es pieza fundamental para entender muchos aspectos escondidos en todo el contexto que encierra una creación artística y su correcta interpretación.
- La percusión es una rama de la música que está evolucionando constantemente, y en la actualidad también puede ser vista como una familia instrumental de concierto.

BIBLIOGRAFÍA

SALVAT, Juan. Enciclopedia “Los grandes compositores”, Edit. Salvat. Pamplona. 1984.

TÁNCHEZ J. EDUARDO La Música en Guatemala, Algunos Músicos y compositores, escrito por. 1987. Editorial Impresos Industriales, Ciudad de Guatemala.

FUENTES DE CONSULTA VIRTUAL:

BIELSA, José Antonio. Francesco Balilla Pratella. (En Línea). <http://epdlp.com/compclasico.php?id=8023>. Citado el 01 de julio de 2013.

CHILVERS, Ian (2007). Diccionario de arte. Madrid: Alianza Editorial. ISBN 978-84-206-6170-4.

BIOGRAFÍAS Y VIDAS. La obra de Beethoven. (En línea). <http://www.biografiasyvidas.com/monografia/beethoven/musica.htm>.

DOMÍNGUEZ Méndez, Rubén. El movimiento futurista y su propuesta para la sociedad moderna. (En línea). <http://www.revistalarazonhistorica.com/21-10-1/>.

EL SITIO DE LUDWIG VAN BEETHOVEN - Biografía de L.V. Beethoven. (En línea). <http://www.lvbeethoven.com/Bio/LvBeethoven-Salud-Sordera-Origen.html>.

FRIEDLER, EGON. El Barroco musical. (En línea). <http://www.chasque.net/frontpage/relacion/0010/barroco.htm>.

GÓMEZ, Nicolás. Sonata para piano n.º 14 (Beethoven). (En línea). <http://www.taringa.net/posts/musica/16853570/Sonata-para-piano-n-14-Beethoven.html>. Citado el 25 de junio de 2013.

GONÇAL VICENÇ. Orígenes del Rock'n roll 1. (En Línea). <http://pladelafont.blogspot.com/2011/02/origenes-del-rock-and-roll.html>.

JAUQUE Silvano. Música contemporánea. (En línea). <http://es.scribd.com/doc/34012483/Musica-contemporanea>.

KENNEDY, Michael: «Moonlight Sonata» en Oxford Dictionary of Music 2ª ed. Oxford University Press, 2006, p. 589.

MARIÑAS J. Alberto. Rock and Roll un apunte social. (En Línea). <http://www.esto.es/rock/spanish/historia.htm>.

MEREDIT music publications. (En línea). <http://www.meredithmusic.com/music-author-biographies>.

MONZÓN Nancy. Marimba de Guatemala y su historia 26 Mayo, 2008. (En Línea). <http://www.deguate.com.gt/artman/publish/cultura-musica-guatemala/marimba-de-guatemala-y-su-historia.shtml#.UkKwatI9pvF>.

RITTER, Mónica. Literatura y música. (En línea). http://sonidosyletra.blogspot.com/2012_09_01_archive.html.

ROMERO Ana y DOMENECH Lourdes. Materiales de lengua y literatura. (En línea). http://www.materialesdelengua.org/LITERATURA/HISTORIA_LITERATURA/LARR

A/f_larra_romanticismo_caracteristicas.pdf.

TÁNCHEZ J.EDUARDO La Música en Guatemala, Algunos Musicos y compositores, 1987. Editorial Impresos Industriales,(Documento en Línea).
http://www.quetzalnet.com/marimba/historia_de_la_marimba.html.

UNIVERSIDAD DE SAN PABLO. Tocata y fuga en re menor BWV 565. (En línea).
<http://www.uspceu.es/pdf/servicios/AUDICIONESPASEO3.pdf>.

WORDPRESS. Imprescindibles musicales. Blues, Jazz...y Rock & Roll. (En línea).
<http://l02gepij.wordpress.com/blues/>.

Musical score for a string ensemble, consisting of six numbered sections (3-8) across ten staves. The score includes various dynamics and performance instructions:

- Section 3:** Starts with *mf* and *Tutti*. Includes a *f* dynamic in the second staff.
- Section 4:** Includes *Solo*, *tr*, *Solo*, and *dim.* markings.
- Section 5:** Includes *Tutti*, *cresc.*, *tr*, *Solo*, and *mf* markings. A *(senza rif.)* instruction is present in the fifth staff.
- Section 6:** Includes *p* dynamics throughout.
- Section 7:** Includes *p* dynamics and a *V* marking.
- Section 8:** Includes *p* dynamics and a *b₂* marking.

This page of musical notation consists of ten staves of music. The notation includes various dynamics such as *p* (piano), *f* (forte), *dim.* (diminuendo), and *cresc.* (crescendo). It also features performance instructions like *Tutti*, *Solo*, and *tr* (trill). Circled numbers 7, 8, 9, and 10 indicate specific measures or sections. The music is written in a single melodic line with a key signature of one flat and a common time signature.

Andante

4 Solo 2

mf

11

p

(2)

f

12

p

13

f *p*

14

15

p

Musical score for a piece, likely a violin or flute solo. The score is written in treble clef with a key signature of one flat (B-flat). It consists of several staves of music with various dynamics, articulations, and performance instructions.

Staff 1: Starts with a dynamic of *p* (piano) and a circled measure number 16. The music features eighth-note patterns and a trill.

Staff 2: Continues with eighth-note patterns, a dynamic of *f* (forte), and an *allarg.* (allargando) instruction.

Staff 3: Marked **Allegro assai** and *Tutti*. It begins with a dynamic of *f* and includes the instruction *segue*.

Staff 4: Continues with eighth-note patterns and a dynamic of *mf* (mezzo-forte).

Staff 5: Features a circled measure number 17 and a dynamic of *mf*.

Staff 6: Includes a circled measure number 18 and the instruction *Solo*. The dynamic is *mf*.

Staff 7: Contains a trill (*tr*) and the instruction *(quasi scherzando)*.

Staff 8: Features a dynamic of *p* and includes a circled measure number 19.

Staff 9: Continues with eighth-note patterns and a circled measure number 20.

Staff 10: Includes a circled measure number 21 and a dynamic of *f*.

Staff 11: Starts with a dynamic of *cresc.* (crescendo) and ends with a dynamic of *f*.

Solo
mf
p
 20
 Solo
 21
mf
 22
ff
cresc.
(allarg.)
ff
 Tutti
 Basso

This page of musical notation contains ten staves of music. The first staff begins with a *Solo* marking and a *mf* dynamic. The second staff has a *p* dynamic. The third staff has a *p* dynamic. The fourth staff has a circled number 20. The fifth staff has a *f* dynamic and a *Tutti* marking. The sixth staff has a *p* dynamic and a circled number 21. The seventh staff has a *mf* dynamic. The eighth staff has a *f* dynamic. The ninth staff has a circled number 22 and a *ff* dynamic. The tenth staff has a *cresc.* marking, a *(allarg.)* marking, a *ff* dynamic, and a *Tutti* marking. The word *Basso* is written at the bottom right of the page.

23

Solo

mf

tr

p

24

25

Tutti

26

mf

ff (allarg.)
(G)

Anexo B. Partitura: Sonata Quasi una fantasia Opus 27 N.2

SONATE

(Sonata quasi una Fantasia)

Op. 27 N.º 2.

Der Gräfin Julie Guicciardi gewidmet.

Adagio sostenuto.

Si deve suonare tutto questo pezzo delicatissimamente e senza sordini.

14.

sempre pp e senza sordini

simile

pp

This page of musical notation consists of seven systems, each with a treble and bass staff. The music is written in a key with three sharps (F#, C#, G#) and a 4/4 time signature. The notation includes various rhythmic patterns, slurs, and fingerings. Performance instructions include *cresc.*, *decresc.*, *p*, and *pp*. The piece concludes with a double bar line and repeat dots.

5 4 3 3 4 5
cresc. p

cresc. p mp

p mp

decresc. pp

Attacca subito il seguente:

Anexo C. Partitura: American suite for snare drum solo

AMERICAN SUITE
For Unaccompanied Snare Drum

3

by Guy G. Gauthreaux II

I

Copyright © 1990 Meredith Music Publications, 170 N.E. 33rd St., Ft. Lauderdale, FL 33334
International Copyright Secured Made in U.S.A. All Rights Reserved

73 $\text{♩} = 144$

mf

$\text{♩} = 168$

f \curvearrowright *ff*

II

$\text{♩} = 126+$

(7) *f-p* L R L R R L R R L L R L R

9 *f p* \curvearrowright

f p \curvearrowright *f* L R R L L R R L L R

17 *pp*

cresc. - - - - -

poco - - - - - *a* - - - - - *poco* - - - - -

33 *ff* *f* L R R L R L L R L R L R L R

L R L R R L L R L R R L R L R L R L R L R

39 *p~f* RRRLLL RRRLLL 47 LLR L R RLL R L R

43 *f* $\text{♩} = 92+$ RL R RL

R L R L R R L R L L R L R R L L R R L L *dim.* *p*

53 *f*

R LLR L R R L R R L R L R LR L R R L R L LR R R L L R R

R LR L R L LR RRL RRL 1. 2. (7) *D.C. al Coda*

Coda

70 *f*

LR L R R L L R L R L L R R R L R L R R L L L L *f p*

80 *mf*

86 *f*

92 *ff* *fff*

III

♩ = 132-144 With Brushes in a Swing Style

mf

5

13

f *mf*

f *mf*

f

pp *mf* *pp accel.*

28 ♩ = 176+

38

mf

2

4

50

f

mf

mp dim.

pp

58

dim. and rit.

62 ♩ .92 (straight eighth's)

mf 1. 1st time with fingers
2. 2nd time with stick

66

mp

80

p

fade away

Anexo D. Partitura: La Villa Strangiato

12

LA VILLA STRANGIATO

Words and Music by
GEDDY LEE, ALEX LIFESON
and NEIL PEART

I - BUENOS NOCHAS MEIN FROINDS

12

II - TO SLEEP PERCHANCE TO DREAM...

21

$\text{♩} = 134$

The musical score is written for guitar and bass. It consists of three main sections: I, II, and III. Section I, 'BUENOS NOCHAS MEIN FROINDS', is in 3/4 time and contains 12 measures. Section II, 'TO SLEEP PERCHANCE TO DREAM...', is in 4/4 time and contains 21 measures. Section III, 'STRANGIATO THEME', is in 4/4 time and contains 12 measures. The score includes various musical notations such as fret numbers (0, +), accidentals, and dynamics (pp, p, mf, f). The guitar part features complex rhythmic patterns with many sixteenth notes and rests. The bass part provides a steady accompaniment with quarter and eighth notes. The score is divided into measures with bar lines and measure numbers (12, 21, 4, 8, 10, 12) indicating the end of sections or specific measure counts.

© 1978, 1985 CORE MUSIC PUBLISHING
All Rights Reserved

The musical score consists of ten staves of music. The notation is highly rhythmic, featuring many sixteenth and thirty-second notes. Above the notes, there are various performance markings: 'Cr.' (Crescendo), 'R.C. Bell' (Ritardando), 'H.H.' (Hairpins), and 'C.T.C.T.' (Crescendo, Tenuto, Crescendo, Tenuto). The score includes first and second endings, indicated by '1.' and '2.' above the staves. The piece concludes with a final measure marked with a double bar line and a repeat sign.

IV - A LERXST IN WONDERLAND

This section is a single staff of music in 7/8 time. It contains rhythmic notation with fingerings indicated below the notes: 1, 2, 3, e, 1, 2, 3, e, 1, 2, 3, e, 1, 2, 3, e. Above the notes, there are performance markings: '+Cr.', '0 + 0 + 0 +', and 'Cr.'. The piece ends with a measure marked with a '4' and a double bar line.

Cr. 0 + 0 + Cr. 0 + 0 +

Cr. L.L. 2 2

p 2 2 2 2

0 + 0 +

0 + 0 + 0 + Cr.

0 +

0 + 0 + 3 Cr. 0 + 0 + 0 +

L.R.L.R.L.R.L mp 2 2 Cr. 0 + 0 + 0 +

0 + 0 + 0 + 0 + 0 + 0 - - + Cr.

0 + 0 + 0 + 0 + 0 +

This musical score is for a percussion ensemble, consisting of 11 staves. The notation includes various rhythmic patterns, rests, and dynamic markings. The score is organized as follows:

- Staff 1:** Features a melodic line with notes and rests, marked with "0 + 0 + 0 +".
- Staff 2:** Similar to Staff 1, with notes and rests, also marked with "0 + 0 + 0 +".
- Staff 3:** Labeled "Cr.", showing a rhythmic pattern of eighth notes.
- Staff 4:** Labeled "Cr.", showing a rhythmic pattern of eighth notes.
- Staff 5:** Labeled "Cr. H.H.", showing a rhythmic pattern of eighth notes.
- Staff 6:** Labeled "mf + Cr.", "R.C.", and "R.C. Bell", showing a rhythmic pattern of eighth notes.
- Staff 7:** Shows a rhythmic pattern of eighth notes with accents.
- Staff 8:** Labeled "Cr.", showing a rhythmic pattern of eighth notes.
- Staff 9:** Labeled "C.T.", "C.T. C.T.", "C.T. C.T.", and "C.T. C.T.", showing a rhythmic pattern of eighth notes.
- Staff 10:** Labeled "C.T.", "Cr.", and "Cr.", showing a rhythmic pattern of eighth notes.
- Staff 11:** Labeled "f", showing a rhythmic pattern of eighth notes.

The score concludes with a double bar line and a "2" indicating a second ending.

V - MONSTERS!

C.T. Cr.

The first system of music for 'V - MONSTERS!' consists of two staves. The top staff begins with a 'C.T.' (Crescendo Trill) marking and contains a series of eighth-note chords. The bottom staff provides a bass line with eighth notes. A repeat sign with a first ending bracket is present at the end of the system.

1. Cr. Cr.

The first ending of the 'V - MONSTERS!' section, marked with a '1.' above the staff. It continues the eighth-note chordal pattern from the previous system.

VI - THE GHOST OF THE ARAGON

2. Cr. Cr. >>> Cr. R.C. H.H. 0 H.H. 0 H.H. 0

The first system of music for 'VI - THE GHOST OF THE ARAGON' is marked with a '2.' above the staff. It features a complex rhythmic pattern with eighth notes and chords. Above the staff, there are markings for 'Cr.', 'Cr.', '>>>', 'Cr.', 'R.C.', 'H.H.', '0', 'H.H.', '0', and 'H.H.', '0'. Below the staff, 'L.H.' (Left Hand) markings are visible.

Cr. Cr. Cr. Cr. Cr. Cr. > 6 Cr. Cr. R.C.

The second system of music for 'VI - THE GHOST OF THE ARAGON' continues the rhythmic complexity. It includes markings for 'Cr.', 'Cr.', 'Cr.', 'Cr.', 'Cr.', 'Cr.', '>', '6', 'Cr.', 'Cr.', and 'R.C.'.

Cr. Cr. >>> >>> >>>

The third system of music for 'VI - THE GHOST OF THE ARAGON' features a series of eighth-note chords with 'Cr.' markings and '>>>' accents.

Cr. Cr. Cr. Cr. Cr. Cr. Cr. > > > >

The fourth system of music for 'VI - THE GHOST OF THE ARAGON' continues with eighth-note chords and 'Cr.' markings, ending with '>' accents.

Cr. Cr. Cr. Cr. Cr. 3 Cr. 3 Cr. 3 Cr. 3

The fifth system of music for 'VI - THE GHOST OF THE ARAGON' features eighth-note chords with 'Cr.' markings and '3' (triplets) markings. Below the staff, the sequence 'R RRLRL RLR LRL' is written.

H.H. Cr. 0 + 0 + 0 0 + 0 0 + Cr. 0 + 0 + 0 0 +

The sixth system of music for 'VI - THE GHOST OF THE ARAGON' features a complex rhythmic pattern with 'H.H.' (Half Note) markings and 'Cr.' markings. Below the staff, 'R-L R etc.' is written.

Cr. 0 + 0 + 0 + >>> >>> >>> Cr. Cr. Cr.

The seventh system of music for 'VI - THE GHOST OF THE ARAGON' features eighth-note chords with 'Cr.' markings and '>>>' accents. Below the staff, the sequence 'RL LRLRL LRL' is written.

VII - DANFORTH AND PAPE

Cr. R.C. Bell

Musical score for VII - DANFORTH AND PAPE. The score is written on a single staff with a treble clef and a common time signature. It begins with a series of sixteenth-note runs, some marked with 'Cr.' and '6'. Below the first few notes, the letters 'R L L R L L R R L R L R L R L R L' are written. The piece features five distinct sections, numbered 1 through 5, separated by repeat signs. Section 1 is marked 'Cr.'. Section 2 is marked 'Cr.' and includes a triplet of eighth notes. Section 3 is marked 'Cr. Cr.' and includes a triplet of eighth notes. Section 4 is marked 'Cr.'. Section 5 is marked 'Cr.' and includes a triplet of eighth notes. The piece concludes with a final measure marked with a double bar line and a repeat sign.

VIII - THE WALTZ OF THE SHREVES

Musical score for VIII - THE WALTZ OF THE SHREVES. The score is written on a single staff with a treble clef and a common time signature. It begins with a 'Cr. Choke' section. The piece is divided into four measures, with the second measure marked with a '2' and a repeat sign. The third and fourth measures contain complex rhythmic patterns with many sixteenth notes, some marked with '+Cr.' and '0'. Above the third measure, the letters 'H.H. R.L.R.L. etc.' are written. The piece concludes with a final measure marked with a double bar line and a repeat sign.

Cr. 0 + 0 + Cr. 0 0 + 0 0

IX - NEVER TURN YOUR BACK ON A MONSTER!

Cr. R.C.

X - MONSTERS! (REPRISE)

Cr. Cr. Cr.

XI - STRANGIATO THEME (REPRISE)

Cr. Cr. Cr. H.H.-0 + 0 + 0 + 0 + 0 +

Cr. 0 + 0 + Cr. Cr. 0 + Cr. 0 + 0 + 0 +

1. 0 + 0 + 0 + 0 + 2.-Cr.

Cr. R.C. Bell C.T.C.T.

2. C.T. Cr. Cr. Cr.

0 + 0 + 0 + 0 + Cr. 0 + 0 +

Cr. Cr. 0 + Cr. 0 + 0 + 0 + 0 + 0 + 0 + 0 +

Cr. 0 + 0 + Cr. Cr. 0 + Cr. 0 + 0 + 0 +

Cr. Cr. > R.C. Bell > 1. >

> > > > C.T. 2. >

XII - A FAREWELL TO THINGS

Cr. Cr. Cr. Cr. Cr. Cr. 3 Cr. Choke

Cr. Choke Cr. Cr. Cr. R L

Cr. Cr. Cr. Cr. >> >> >>> >

RL LLRLRL LRLRL LRL RL

Anexo E. Partitura: Solo para Batería N.2

1

SOLO PARA BATERIA N. 2

AUTOR:
JUAN PABLO BOURQUEZ

Dueto

mf

p-f

Samba

mp

mf

Handwritten musical score for guitar, measures 17-29. The score is written on a single staff with a treble clef and a 3/4 time signature. It features various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Measure 17 has two first endings. Measure 19 includes a triplet of eighth notes. Measure 21 has a dynamic marking of *f* and a triplet of eighth notes. Measure 23 has a dynamic marking of *mf* and a triplet of eighth notes. Measure 25 has a dynamic marking of *f*. Measure 27 has a dynamic marking of *f*. Measure 29 has a dynamic marking of *sf* and a crescendo marking. The score ends with a double bar line.

3

Aclaraciones (SIGNATURE)

Handwritten musical notation for percussion instruments. The notation is written on a single staff with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notes are quarter notes, and the staff is divided into measures by double bar lines. The instruments are labeled as follows:

- Measure 1: Caja o redoblante
- Measure 2: Bombo
- Measure 3: tom 1
- Measure 4: tom 2
- Measure 5: tom 3
- Measure 6: Ride
- Measure 7: Ride Campana
- Measure 8: Hi-Hat
- Measure 9: Hi-Hat pedal

The notation includes various symbols for percussion: a quarter note for the first four measures, an 'x' over a quarter note for the fifth measure, a quarter note with an 'x' over it for the sixth measure, a quarter note with an 'x' over it and a small triangle above it for the seventh measure, a quarter note with an 'x' over it for the eighth measure, and a quarter note with an 'x' over it for the ninth measure. The staff is divided into measures by double bar lines.