



Instituto Politécnico de Lisboa
Escola Superior de Música de Lisboa

ARTICULACIÓN EN LA MARIMBA

Andreu Rico Esteve

Mestrado em Música

Junho de 2014

Professor orientador: Pedro Carneiro

Resumen

La continua evolución de la marimba junto con las mejoras de la técnica instrumental, aumentan las posibilidades sonoras y expresivas del instrumento. Por tanto nosotros como intérpretes debemos plantearnos nuevas formas de ejecución, conocer los diferentes recursos disponibles que nos permitan optimizar el potencial sonoro del instrumento y evolucionar junto a él y su repertorio.

El siguiente trabajo presenta una explicación de las características acústicas del instrumento, la aplicación de las diferentes técnicas existentes y las posibles formas de articulación. Para ello he realizado tres transcripciones de estilos musicales diversos, haciendo un recorrido histórico desde el barroco hasta la actualidad. En las cuales he intentado aplicar una amplia gama de articulaciones y recursos técnicos.

Palabras clave: Marimba, articulación, técnica, transcripciones

Abstract

The continuous evolution of the marimba with the improvements in the instrumental technique, increase the sound and expressive possibilities of the instrument. Therefore we as interpreters must consider new ways of execution, knowing the different resources that allow us to optimize the sonic potential of the instrument and evolve with it and its repertoire. This work presents an explanation of the acoustic properties of the instrument, the application of the different techniques and the possible forms of articulations. For this, I made three transcriptions of various musical styles, making a historical journey from the Baroque to the present. In which I've tried to apply a wide range of articulations and technical resources.

Keywords: Marimba, articulation, technique, trascription

Índice

1- Introducción	4
2- Evolución de la Marimba	7
2.1- Evolución Geográfica	7
2.2- Evolución del instrumento	8
2.2- Acústica de la Marimba actual	10
3- Evolución de la técnica	14
4- Descripción y aplicación de los agarres (<i>grips</i>)	17
4.1- Ventajas de la técnica independiente	18
4.2- Ventajas de las técnicas cruzadas	18
5- Articulación	21
5.1 Relación entre el <i>sticking</i> y el fraseo	23
6- Transcripciones	27
7- Conclusión	29
8- Bibliografía	31
9- Anexo I - (C.P.E.Bach): <i>Sonata en Sol menor (H542.5) - 1r movimiento.</i>	
10- Anexo II - (J.Haydn): <i>Violín concerto n°1 en Do mayor – 3r movimiento.</i>	
11- Anexo III- (J.Mouquet): <i>Le flute de pan – 2° movimiento.</i>	

1. Introducción

La articulación es el principal elemento en la construcción de texturas musicales, es un aspecto fundamental en la ejecución de frases y secciones formales. Dentro de una misma frase, las diferencias entre notas *legato*, *staccato*, *tenuto*, acentos y *sforzandos*, pueden definir subgrupos o motivos (Rosenblum, 1997). En el caso de la marimba las diferentes formas de articulación están directamente relacionadas al movimiento. Para nosotros la articulación son alteraciones creativas en el tempo, la dinámica y el timbre (Prockup, Schmidt, Scott, & Kim, 2012). Dependiendo de la velocidad del golpe, la cantidad de peso y la zona de golpeo en la lámina, podemos construir una rica y completa gama de sonidos.

Obviamente, la acústica y el sonido del instrumento están relacionados con su tamaño, su forma y los materiales de construcción. La marimba se introdujo en EEUU en los inicios del siglo XX pero fue a partir de 1960 cuando empezó a sufrir unas grandes transformaciones en el registro y en la calidad de su sonido. Se popularizó enormemente, como instrumento solista, con la aparición de la marimbista Keiko Abe, que fue la primera en llevar el instrumento a los auditorios como instrumento solista, y despertó el interés de muchos compositores y artistas (Kite, 1998). Empezando así una expansión y evolución que hoy en día aún continúa.

La técnica a cuatro baquetas, al igual que la acústica del instrumento, está en continua evolución, aún en nuestros días. Desde la aparición del primer escrito que habla sobre el estudio de las cuatro baquetas en 1922, en la escuela de Vibracussion (Chicago), han sido escritos muchos libros con ejercicios para el aprendizaje de la técnica (Kastner, 1989), pero los que han marcado un antes y un después en la forma de tocar el instrumento son *Four Mallet Studies*, escrito en 1968 por Gary Burton, *Method of Movement for Marmiba*, escrito en 1979 por L.H.Stevens y *Four Mallet Marimba playing*, escrito por Nancy Zeltsman en 2003.

Los autores de estos tres libros tiene formas diferentes de coger las baquetas, esto implica movimientos de ejecución bastante diferentes entre sí. Los agarres más estandarizados hasta el momento son el *traditional grip*, *Burton grip* y el *Stevens grip*. Las diferencias en el movimiento, como hemos dicho anteriormente, afectan al sonido del instrumento de forma directa. Cada agarre proporciona ventajas e inconvenientes, que desarrollaremos más adelante, lo importante es que el intérprete esté a gusto con las baquetas en la mano y que la

técnica no sea un obstáculo para la expresión, sino todo lo contrario, que proporcione las máximas herramientas para poder adaptarte a cada pieza.

Otro aspecto básico en la articulación es la elección del *sticking*, ya que tiene una relación directa con el fraseo. Podemos tocar los pasajes alternando las manos, repitiendo siempre la misma baqueta, utilizando las dos, tres o cuatro consecutivamente, podemos tocar pasajes lineares alternando las baquetas con una sola mano, etc. La elección del *sticking* siempre va a estar relacionada con el carácter de la pieza, al servicio del flujo musical e intentando realizar el mínimo esfuerzo y movimiento posible. El *sticking*, al igual que el agarre, nunca se debe de convertir en un obstáculo, sino en una buena herramienta de expresión.

El repertorio de marimba es muy limitado en relación a otros instrumentos solistas. Gran parte de él ofrece grandes desafíos técnicos y es agradable de escuchar, pero no es de un alto nivel musical, como pueden tener, por ejemplo, la música para piano de Beethoven, Schumann, Chopin o Debussy (Zeltsman, 2003). Existe cierta controversia sobre si las adaptaciones de la música clásica son algo bueno o no para la marimba. Personalmente, creo que las transcripciones son una gran idea, debido a que la música para marimba ha sido compuesta en los últimos 50 años, así que con las transcripciones tenemos la oportunidad de convertirnos en músicos más completos y equilibrados, tocando música de épocas y estilos diferentes.

Ya hay muchas obras barrocas, incluyendo solos de violín o de cello de Bach, que se encuentran transcritas para marimba. Pero la música de los periodos clásico y romántico normalmente se ha considerado menos adecuada para las transcripciones. El marimbista Brenton Dinnington ha fundado la *Classical marimba league*, una organización que encarga obras desde el estilo barroco y clásico hasta piezas del siglo XXI, en un intento de convertir la marimba en un instrumento de concierto mejor y más completo (Conklin, 2004).

Para el presente trabajo, he realizado tres transcripciones de diferentes piezas que, a mi parecer, encajan bien en el instrumento y se pueden trabajar recursos técnicos interesantes que muy difícilmente encontramos en la literatura existente para el instrumento. He intentado abarcar estilos compositivos diversos para tener la máxima variedad de articulaciones posibles y profundizar en el conocimiento de la marimba.

Además estas transcripciones son para marimba y oboe, violín y flauta respectivamente. Con la finalidad de enriquecer nuestra interpretación a partir de la interacción con otros instrumentos de naturaleza mucho más expresiva.

Las transcripciones realizadas son:

- (C.P.E.Bach): *Sonata en Sol menor (H542.5) - 1r movimiento*. Pieza de estilo barroco, compuesta sobre 1730.
- (J.Haydn): *Violín concerto n°1 en Do mayor – 3r movimiento*. Se trata de un concierto de estilo clásico, compuesto en 1765.
- (J.Mouquet): *Le flute de pan – 2º movimiento*. Pieza con influencias románticas e impresionistas, compuesta en 1906.

2. Evolución de la Marimba

- 2.1- Evolución Geográfica

La historia de la marimba es muy antigua. Pocas personas se dan cuenta que la marimba proviene de uno de los instrumentos más antiguos del mundo. Tal vez los primeros registros que existen de su antepasado son fotos de la antigua Madagascar, donde se puede ver una mujer sentada en el suelo con dos o tres tablillas de madera o piedra colocados a través de sus piernas, este instrumento era conocido con el nombre de *Kilangay*.

La marimba es, en su definición más general, un instrumento musical compuesto por tablillas de madera suspendidas en nodos de vibración sobre unos resonadores (Chenoweth, 1964). Su desarrollo ha integrado características culturales de los 5 continentes. Desde los lejanos orígenes del surgimiento del concepto de agrupación de tablillas múltiples en Polinesia , pasando al sudeste continental asiático, luego por el océano Indico hasta Madagascar. Desde esta isla, salta al continente africano y luego, por un lado, por el río Nilo hacia Egipto, Mesopotamia, Grecia y Europa central (ruta del xilófono); y por otro lado, por el río Zambeze hacia el Congo y África occidental, especialmente la región de Guinea. Desde ahí, por medio del comercio de esclavos en los siglos XVI y XVII, el concepto es trasladado al continente americano, teniendo como asiento inicialmente a la región de Mesoamérica, donde Europa aporta un sistema musical temperado que asigna un nombre y un sonido determinado a cada tablilla, y América, aporta un nuevo abarcamiento y materiales propios (Kastner, 1989).

La marimba, desde sus orígenes, ha sido un instrumento rústico y solista, interpretado por una sola persona. Sin embargo en el s. XVIII, en el Reino de Guatemala surge la modalidad de interpretación colectiva, a merced de significativas reformas que incluyó la ampliación de la extensión de su teclado diatónico. Las transformaciones fueron atribuidas a Juan Joseph de Padilla, realizadas en la ciudad de Santiago de los Caballeros de Guatemala, y derivan en un instrumento colectivo denominado marimba sencilla, el cual pasa a ser el único instrumento que puede ser interpretado desde 2 hasta 5 personas, de manera coordinada, con distribución completa y autosuficiente de voces. Posteriormente, en la última década del siglo XIX, Chiapas y Guatemala desarrollaron diseños particulares de teclado cromático.

En el año 1908, la Marimba Royal de los Hermanos Hurtado de Guatemala viaja hacia Nueva York en una gira de 3 años, donde el maestro John Calhoun Deagan, tomando ideas del

instrumento guatemalteco, construye un modelo de marimba de realización industrial, el cual patentó bajo el nombre de nabimba. El diseño es mejorado por el marimbista Clair Omar Musser, el cual se unió a la compañía Deagan en los inicios de 1930, y realizó una contribución enorme al mundo de la marimba. Durante ésta década Musser construyó personalmente más de 200 marimbas y fué responsable de la mayor parte de las innovaciones en el instrumento (Homer Gódinez).

Finalmente, en 1958, el profesor y misionero norteamericano Lawrence L. Lacour, docente en la Oral Roberts University, llevó cuatro marimbas a Japón para recitales religiosos. En 1963, la fábrica Yamaha construye su primer modelo de marimba industrial, gracias a la asesoría técnica y musical de Keiko Abe, cerrando así un ciclo mundial, en el que el concepto de agrupación de tablillas regresa triunfante con grandes transformaciones a su continente de origen, Asia.

- 2.2 Evolución del instrumento

Como se ha explicado anteriormente, los inicios de éste instrumento no eran más que de tres a cinco tablillas colocadas sobre las piernas. De tal forma que el espacio creado entre las dos piernas fue la primera cámara de resonancia del instrumento. Más tarde la marimba pasó a formarse suspendiendo las tablas de madera sobre calabazas, que proporcionaban la resonancia (McCarthy, 1994). Para las tribus nativas, el sonido de la marimba era inquietante y se relacionaba con aspectos místicos y con poderes sobrenaturales, que tuvieron mucha influencia en esos tiempos. El extraño fenómeno de la resonancia por simpatía se relacionaba, en los pueblos primitivos, con los sonidos de los dioses hablándoles.

Cuando el instrumento llega a América Central, a causa del tráfico de esclavos africanos, sufre importantes modificaciones. Las maderas con las que se fabrican las láminas pasan a ser el hormiguillo y el palo rosa, que son de mayor calidad, y los resonadores pasan a ser contruidos por láminas de madera coladas, con una forma alargada y abiertas en la parte superior.

Otro aspecto es la colocación de una pequeña membrana, tomada del intestino de cerdo, que cubre una pequeña abertura situada en el fondo de cada resonador. Este zumbido de membrana es una parte importante del tono de la marimba Guatemalteca, es una extensión del

tono del instrumento, es visto como parte integral de su calidad tonal. Posteriormente, en el año 1892 el maestro Sebastián Hurtado desarrolla un teclado cromático de diseño absolutamente particular y que constituye un distintivo indudable de la marimba cromática guatemalteca, mientras en Chiapas, el maestro Corazón de Jesús Borraz, desarrolló un teclado cromático similar al del piano (Homer Gódinez).

Finalmente, gracias a algunos viajes de marimbistas guatemaltecos, a principios del siglo XX, es conocido este instrumento en los Estados Unidos donde comienza a ser construido con tecnología industrial por el maestro John Calhoun Deagan, quien había tomado ideas de la marimba de don Sebastián Hurtado, adquiriendo así su moderna fisonomía, y de donde se difunde al Japón, a Europa y al resto del mundo.

La compañía Deagan, creó sus primeros xilófonos cromáticos en 1903, y unos años más tarde comenzó a fabricar marimbas también. Por esta época otras empresas empezaron a fabricar instrumentos de teclado también. Poco a poco las marimbas van ganando terreno y entre los años 30 y 40 superan claramente al xilófono. Durante estos años, la marimba y el xilófono eran diferentes, pero no tanto. Ambos tenían un sonido estridente.

En la década de 1940, la marimba comenzó a aparecer como un instrumento solista de concierto, y en los considerados recitales se presentaban principalmente transcripciones de música escritas para otros instrumentos. En las décadas posteriores, Pierre Boulez, Karlheinz Stockhausen, Olivier Messiaen y Steve Reich son compositores que utilizan la marimba de manera innovadora dentro de obras de cámara o como solista. Aunque aún ni había muchos percusionistas ni había suficiente técnica para tocar piezas virtuosas (Zeltsman, 2008).

A partir de 1950 Japón se convierte en el principal país en construcción de marimbas. Esto es debido a que en 1947 el Ministerio de educación Japonés aprobó una ley para introducir el xilófono, como instrumento pedagógico, en todas las escuelas primarias. Debido a la elevadísima demanda surgieron 5 fábricas de marimbas diferentes: Miyakawa, Mizuno, Saito, Korogi y Yamaha. Cada una de ellas producía más de 1000 xilófonos al mes. Como resultado de la alta competencia entre ellas se produjeron mejoras impresionantes en el desarrollo del instrumento, que culminó con la creación de la primera marimba 5 octavas en 1987, la Yamaha 6000 (Fujii, 2009).

- 2.3 Acústica de la marimba actual

Con el aumento del registro grave del instrumento los compositores comenzaron a ver la marimba con mejores ojos, debido a que este registro grave es increíblemente rico. Robert Aldridge (compositor y profesor estadounidense) dice que el do grave puede tener un sonido muy metálico, un sonido bonito y suave o un sonido dramático.

Los armónicos de resonancia en el registro inferior también pueden molestar a los compositores. El compositor G. Schuller dijo: “Una gran cantidad de intérpretes aman realmente los armónicos, pero como compositor, si escribo una nota, no quiero escuchar dos. Quiero escuchar la fundamental”. Para evitar este problema, los intérpretes pueden usar baquetas más pesadas en el rango inferior del instrumento para disminuir este efecto de los armónicos. Schuller lo especifica en sus obras. Pero señaló que en un pasaje rápido de notas arriba y abajo, el intérprete no tiene tiempo para cambiar de baquetas (Zeltsman, 2008).

Es muy importante para los marimbistas o los compositores conocer las propiedades de las láminas. Y estudiar las diferentes calidades del sonido que se producen. Desde el punto de vista musical, hay tres principales zonas de golpeo: el centro (justo encima de los resonadores), fuera del centro (debajo de los nodos), y cerca del borde. Cada zona ofrece una calidad de sonido ligeramente diferente.

Cuando la lámina es golpeada en el centro, la fundamental es acentuada y los armónicos más altos se suprimen. Cuando la lámina es golpeada fuera del centro, podemos escuchar más armónicos altos y menos fundamental. Cerca del borde el tono es similar al sonido de fuera del centro. El punto nodal es la posición donde menos vibración hay, por tanto no produce un sonido rico y con calidad (Hill, 2013).

De otras investigaciones sabemos que los armónicos presentes en el sonido serían el fundamental (f_1), el 2º armónico (4 veces la fundamental, f_4), el 3º armónico (10 veces la fundamental, f_{10}), el 4º armónico (20 veces la fundamental, f_{20}) y el 5º armónico (27 veces la fundamental, f_{27}). Mientras este comportamiento sigue los valores enteros, la serie no es lineal, es decir, el diseño de la lámina no contiene f_2 , f_3 , f_5 , f_6 , etc... debido a la naturaleza bidimensional de la madera. La naturaleza bidimensional surge a causa de que las piezas de madera sólida utilizadas para las láminas vibran tanto transversal como longitudinalmente. Y el tallo que contienen en el medio de la parte inferior, sirve para afinar las láminas en armónicos más altos dentro de valores enteros no lineales (Hill, 2013).

La cantidad de modos de vibración de una lámina de marimba afectan al sonido que produce y le dan su distintivo de calidad, sin embargo, es necesario mucha presencia de la fundamental para producir un buen tono. El propósito de los resonadores es amplificar la frecuencia de esta fundamental producida por la lámina. Esto es cada vez más importante, conforme la frecuencia se extiende más baja y la potencia de la lámina empieza a disminuir.

El amplio registro tonal de la marimba necesita la consideración de la habilidad del oído humano para funcionar en diferentes frecuencias. La intensidad del sonido recibida por nuestros oídos no está simplemente relacionada con los decibelios. La intensidad es subjetiva y diferente para cada persona, y varía con la frecuencia del sonido. Alrededor de 2500 Hz el oído es más sensible y se necesita muy poca presión sonora para que un nivel confortable de sonido sea percibido. A medida que la frecuencia suba o baje, se necesitara aumentar o disminuir la cantidad de presión para lograr el mismo nivel de volumen (McCarthy, 1994).

Por tanto en el tono de una lámina tiene mucha influencia el modo en que esté afinada. En el registro superior del instrumento, los armónicos se vuelven tan altos que son inaudibles para nosotros oídos. Debido a esto, estos armónicos raramente son afinados. Por lo contrario, en las láminas inferiores podemos tener hasta cuatro modos de vibración diferentes, cuidadosamente afinados.

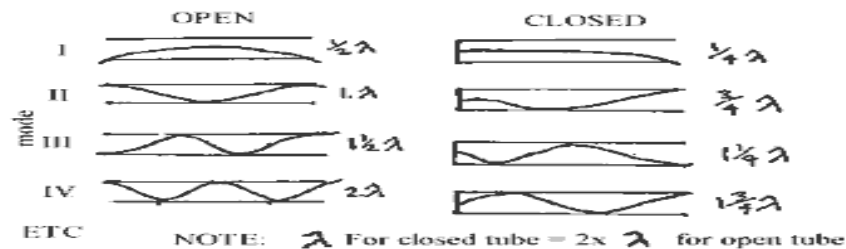
A diferencia del xilófono, las láminas y los resonadores de las marimbas modernas se amplían en el registro grave. Esto ayuda a compensar la caída de la sensibilidad auditiva, y a mantener un volumen constante en todo el registro. Además del problema de la reducción de la sensibilidad auditiva de los tonos graves, las láminas inferiores de la marimba tienden a producir una fundamental muy débil con respecto a sus armónicos superiores. Esto se debe a que las dimensiones de las láminas son más pequeñas que la longitud de onda de la frecuencia de la fundamental.

Por estos motivos, es obvio, que a medida que la marimba se desarrolla en su registro grave, los resonadores tienen cada vez un papel más importante.

2.3.1 Los Resonadores:

Para que un tubo resonador sea práctico, debe estar abierto como mínimo por un extremo, para permitir viajar el sonido de dentro a fuera. Las posibilidades que tenemos entonces son: un tubo abierto por ambos extremos o cerrado en uno.

Cuando hay un extremo cerrado. El aire no puede moverse, lo que obliga a que parte de la columna de aire sea un punto nodal, y la onda de sonido vibre dentro del tubo. La marimba generalmente uso resonadores cerrados debido a que de éste modo se pueden afinar los armónicos apropiados sin ser amplificadas con la fundamental.



1. Formas de ondas longitudinales en tubos

Como podemos observar en la figura anterior, el tubo abierto es capaz de hacer vibrar todos los armónicos de la frecuencia fundamental, mientras que el tubo cerrado sólo puede producir los armónicos impares. Otra característica importante es el diámetro del tubo. Aunque es posible aumentar el volumen del sonido aumentando la boca del tubo, el resultado no es tan pronunciado como el de hacer un tubo más ancho. Para el aumento del volumen de la nota también podemos reducir la distancia entre la lámina y el resonador, debido a que hay menos energía de la lámina que se pierde fuera del tubo.

2.3.2 Las Láminas

El factor que más influye en la calidad del sonido es la forma de la lámina, sus modos de vibración y la forma de percutir sobre ella. Existen tres formas en que una lámina puede vibrar: transversalmente, longitudinalmente y torsionalmente.

Las láminas de marimba se relacionan con los modos transversales de vibración. Es en el registro grave donde muchos de los parciales entran dentro de las frecuencias audibles, en particular los tres primeros modos transversales. En las primeras marimbas se afinaba solo la fundamental pero en los últimos ochenta años se ha descubierto que lo que mejor funciona es afinar el segundo y el tercer modo, que son dos octavas y tres octavas más una tercera mayor por encima de la fundamental respectivamente. Ambos son múltiplos pares de la frecuencia de la fundamental, por lo que no se encuentran amplificadas por un resonador cerrado.

Gracias a las investigaciones de Bork y Meyer, sabemos que con una razonable presencia de la fundamental, los otros parciales no tienen efecto en el reconocimiento del tono a no ser que estén muy próximos a la fundamental. Ellos también descubrieron que los tiempos de decaimiento del primero y el segundo armónico son $\frac{1}{2}$ y un $\frac{1}{7}$ de la fundamental, respectivamente. De modo que hay un período de tiempo donde la fundamental es la única frecuencia presente. Sin embargo, debido a la acumulación lenta del sonido en el resonador, en las láminas más graves, la fundamental no ha alcanzado su máxima amplitud en el momento en que el tercer parcial se desintegra. Así que como hay un momento donde sólo los armónicos están presentes, su afinación posibilita el reconocimiento del tono.

En resumen, creo que cada lámina se debería tratar de forma individual, debido a que cada una de ellas tiene su propia forma de onda ligeramente diferente.

2.3.3 *La madera*

El palo rosa de Honduras es el material con el que tradicionalmente se hacen las láminas. Proviene de un árbol llamado *Dalbergia Stevensoni*, al cual los centroamericanos llaman Hormiguillo. Actualmente es muy difícil conseguir ésta madera. Sólo crece en lo alto de las montañas y ha sido casi aniquilado en los últimos años debido a su uso en los mangos de cubertería.

Otras maderas que se usan para la construcción de marimbas son el Granadillo, que no tiene tanta resonancia como el Hormiguillo. Y el *Padouk* africano, que no es lo suficientemente duro y pesado. Recientemente la empresa Musser desarrolló un material llamado *Kelon*, que consiste en una recolección de fibras de vidrio, pasadas por un baño de resina y fuertemente presionadas. El *kelon* es un material muy duradero y con mucha potencia, pero le falta la calidez y el timbre característico que proporciona las cualidades elásticas de la madera.

3. Evolución de la técnica

El uso de la técnica a cuatro baquetas ha sido discutido en los textos pedagógicos desde los inicios de este siglo. La escuela nacional de Vibracussion en Chicago publicó un tutorial con catorce estudios, titulado *Curso de iniciación en Vibracussion*. La lección número trece se titula “Lección especial sobre cómo tocar con cuatro baquetas” y data de 1922. Hay dibujos donde describe las formas correctas e incorrectas de coger el agarre tradicional. Hay una sección titulada “aplicación práctica” que describe la posición adecuada de las baquetas y el movimiento correcto del brazo. Ésta sección tiene dos subsecciones tituladas “Ejecución de la técnica” (capacidad del instrumentista para cambiar la posición del cuerpo y de las baquetas y “Silenciando una baqueta” (elevar la baqueta exterior en situaciones en las que un pasaje lineal se toca mejor sólo con las baquetas interiores) (Gronemeier, 1991).

Sobre 1930 Howard A.Green escribió un libro titulado *Method for Marimba*. Este libro analiza brevemente la técnica a dos y cuatro baquetas. En la sección cuatro se incluyen unas fotografías que ilustran el posicionamiento correcto de las manos en todas las posiciones con el agarre de Musser. Clair Omar Musser, en 1935 fue pionero en la evolución del instrumento y su técnica. Formó una orquesta de marimbas. No existía repertorio propio para un ensemble tan inusual así que realizó transcripciones de oberturas de óperas, sinfonías u otros grupos instrumentales. Su grupo tocaba música de Wagner, Chopin, Dvorak...

Inicialmente, la música para marimba era resultado de la técnica de xilófono a dos baquetas, con una naturaleza lineal. Cuando se comenzó a usar dos baquetas en cada mano, las baquetas exteriores se utilizaban para dar cuerpo a pasajes lineales, añadiendo golpes dobles, pero la música seguía concebida para dos baquetas.



2.Musser, etude op.6 n°8

El método de Lionel Hampton para vibraharp, xilófono y marimba editado por David Gornston, apareció por primera vez en 1939 y se volvió a editar en 1967. Este método está organizado en tres secciones, cada una centrada en dos, tres y cuatro baquetas respectivamente. Las fotografías ilustran el agarre tradicional. Hay ejercicios para fortalecer el manejo de las baquetas. Se explica cómo utilizar un movimiento adecuado de las manos y la posición del cuerpo al tocar acordes con láminas naturales y accidentales a la vez. El libro termina con una sección de adaptaciones y transcripciones para cuatro baquetas.

El texto *Four Mallet Studies*, escrito en 1968 por Gary Burton, se considera por muchos como el primer texto importante que aborda el estudio de la técnica a cuatro baquetas. Burton utiliza fotografías desde arriba y abajo del instrumento para ilustrar la posición correcta del *Burton grip*. Después de describir minuciosamente la técnica, incluye ejercicios para desarrollarla. Presenta catorce de las 24 posibles permutaciones de las 4 baquetas, las 24 permutaciones se presentan por primera vez en el texto de Marj Holmgren “Desarrollo de la técnica a cuatro baquetas” en 1978.

Estudios técnicos con 4 baquetas para Xilófono, Marimba y Vibráfono de Garwood Whaley es un enfoque general y básico de la ejecución de cuatro baquetas, publicado en 1975. Los estudios de Whaley, junto con los de Reymond E.Meyer *Multiple Mallet Studies for Marimba* (1975), Karen Ervins, *Contemporary solos and contemporary Etudos for 3 and 4 Mallets* (1977). Tres obras de Linda Pimentes, *The solo marimbist*, volúmenes I y II (1976), *The marimba goes baroque* (1978) y *Bar percussion notebooks* (1978 y 1980) y los tres libros de estudios de Gordon Stout (1975, 1982 y 1989) son fuentes buenas y representativas de la evolución de los ejercicios y estudios a 4 baquetas.

El enfoque técnico más completo sobre el estudio de las 4 baquetas es el *Method of Movement for Marmiba* de Leigh Howard Stevens, publicado en 1979. Stevens (1953) es conocido por su virtuosismo técnico, la modificación del agarre de las cuatro baquetas y su acercamiento a las transcripciones para marimba. Describe con detalle cada matiz de su nueva técnica, con la finalidad de producir diferentes articulaciones y crear una nueva gama de sonidos y timbres para explotar. Otra contribución suya es el acercamiento a las transcripciones de Bach para marimba. Identificó este tipo repertorio para el desempeño de la musicalidad y el virtuosismo de los intérpretes.

Stevens examina cuidadosamente todas las consideraciones técnicas implicadas en la ejecución a 4 baquetas. Se incluyen numerosas fotografías para explicar la posición del cuerpo, el *Stevens grip* y los diferentes golpes. Categoriza cuatro golpes diferentes, correlacionados en cuatro movimientos diferentes: 1- Simple independiente, 2- Simple alternado, 3- Doble vertical y 4- Doble lateral (Stevens, 1979). El libro es un completo sistema para el estudio de la técnica, sin embargo, carece de ejemplos para la aplicación musical de la técnica.

En 1990, publicó una edición revisada de su libro, que contiene una tercera parte suplementaria titulada “Diez años después”. Este suplemento presenta aspectos muy importantes de la ejecución que no fueron tratados previamente, o sobre los cuales Stevens deseaba exponer sus ideas. Sección 1 “Nuevas formas de usar el MOM”, se centra en la manera de practicar los ejercicios. Stevens explica además los detalles relativos a la posición de las manos, altura, recuperación, cambio de intervalo y la zona de golpeo. La Sección 2 “Las rutinas del ejercicio diario”, se centra en los ejercicios básicos que se deben practicar diariamente. La sección 3 “Repertorio”, enumera varios estudios y obras importantes de acuerdo con la dificultad técnica que contienen. La sección 4 “Amplificaciones”, describe los tres aspectos que Stevens siente la necesidad de una gama más amplia de volumen. Incluye el posicionamiento de la mano, la longitud de la baqueta interior y la altura del teclado. La sección 5 “Una retrospectiva” es una breve historia del desarrollo de la técnica, se enumeran numerosos artistas como Clair Omar Musser, Vida Chenoweth, Gary Burton, y Joe Morello.

Para terminar con el catálogo de los libros técnicos más importantes en la historia de la marimba, hasta el momento, está el libro de Nancy Zeltsman publicado en 2003 y titulado *Four-Mallet Marimba Playing*. En el libro se explica el agarre tradicional, usada por la autora, y una explicación de los diferentes tipos de golpes y articulaciones que se pueden realizar en el instrumento. Además posee diferentes apartados muy innovadores donde habla de cómo realizar cambios tímbricos en el instrumento, la relación entre el *sticking* y el fraseo, cómo tocar notas largas, etc... En la sección 4, aparecen 18 transcripciones para marimba sólo de piezas de diferentes estilos, realizadas por Zeltsman, la cual justifica y anima a la creación y la interpretación de transcripciones para el instrumento debido a la falta de repertorio de calidad existente, y el desarrollo que provocan en la imaginación del artista.

4- Descripción y aplicación de los agarres (Grips)

Todos los agarres tienen en común que sostienen la baqueta interior entre los dedos índice y pulgar, de forma parecida a tocar con una sola baqueta. De modo que la distinción principal entre ellas es la naturaleza y ubicación de la baqueta exterior.

El *traditional grip*, es el primer agarre encontrado en la literatura pedagógica. En este agarre la baqueta exterior, se inserta entre el dedo índice y el dedo medio y las baquetas se cruzan en la palma de la mano con la baqueta exterior por debajo de la interior. La posición de la mano es paralela al suelo. Ésta empuñadura es muy poderosa, proporciona mucha fuerza con una relajación total y es especialmente eficaz en los pasajes con movimientos paralelos en una sola mano. Los pasajes con dos baquetas se acostumbra a tocar con las baquetas 2 y 3. Hay grandísimos artistas de teclado como por ejemplo Keiko Abe o Nancy Zeltsman, que usan el agarre tradicional.

El *Burton grip* es muy similar al agarre tradicional, salvo que la baqueta interior se cruza en la palma por debajo de la exterior. Este cruzamiento de baquetas añade una fuerza adicional a la baqueta exterior. Este agarre se ha convertido en el preferido por los grandes vibrafonista, como Dave Samuels, David Friedman o Jerry Tachoir.

Cuando se toca a dos baquetas se realiza generalmente con la 2 y 4, con un movimiento de palanca con la derecha y un movimiento de rotación con la izquierda. Se acostumbra a utilizar la repetición de la misma baqueta en láminas consecutivas para limitar el movimiento de cada mano. Burton justificaba su nuevo agarre diciendo que la empuñadura tradicional limitaba la potencia y la fluidez de las líneas melódicas con un acompañamiento simultáneo de acordes (Burton, 1968).

En el *Stevens grip* la baqueta exterior se inserta entre los dedos medio y anular y se agarra firmemente con los dos dedos más pequeños. La posición de la mano es casi vertical al suelo, esto obliga a los dedos y al pulgar a tener un papel más activo en el movimiento de las baquetas. El hecho de que las baquetas no se crucen dentro de la mano permite que operen de forma independiente y facilita realizar intervalos más amplios. Estas ventajas, sacrifican la parte de la potencia y de la energía proporcionada por las empuñaduras cruzadas. El aspecto más importante de la técnica Stevens, es que permite que cada baqueta realice golpes independientes, sin importar la abertura del intervalo. El agarre también permite a los dedos acelerar las baquetas en diferentes velocidades, creando un control dinámico individual para cada una de ellas (Stevens, 1979).

Debido a las diferencias existentes en los movimientos, las frases, la producción de sonido y la capacidad lírica de cada técnica, creo que es importante para cualquier marimbista estudiar y conocer tanto la técnica cruzada como la técnica independiente, y así poder beneficiarse de las ventajas de cada agarre y aplicar aquella que mejor satisfaga los gustos musicales del momento.

4.1 Ventajas de la técnica independiente:

- Cambios rápidos de intervalos. Al tener el control independiente de cada baqueta podemos cambiar la distancia de los intervalos en una sola mano de forma más rápida y fluida.
- En el caso de los intervalos pequeños, las empuñaduras cruzadas requieren la retirada del primer dedo de la “V”, o bien es necesario girar la muñeca. De modo que no se puede acercar a la fluidez y las facilidades que ofrece el agarre Stevens para este tipo de intervalos.
- La técnica independiente tiene la capacidad de realizar aberturas grandes, de más de una octava, con relativa facilidad. En cambio los agarres cruzados, debido a su alcance limitado, tienen muchas más dificultades en realizarlas.
- La técnica Stevens tiene una naturaleza compleja y artificial que en las etapas iniciales crea inestabilidad, pero, si se consigue tener un control total sobre las baquetas, se puede poseer una libertad de movimientos donde las posibilidades técnicas son infinitas.
- Las baquetas interiores poseen más fuerza.
- Uno de los activos más importantes es su capacidad para alcanzar una alta velocidad. Para ello se necesitan baquetas ligeras y un movimiento rápido hacia arriba, lo cual crea un sonido poco profundo
- Posee un enfoque más rítmico, golpes combinados y redobles independientes (Albert, 2004).

4.2 Ventajas de las técnicas cruzadas:

- Las baquetas se pueden coger ligeramente más hacia arriba, donde tenemos un buen balance, mejor control y las cabezas no parecen tan pesadas.

- La sensación de seguridad inherente a sujetar las dos baquetas en un punto de apoyo común, proporciona mucha potencia. Con la empuñadura independiente hay muchas dificultades en construir una fijación adecuada para poder tocar más fuerte.
- Resulta más fácil mantener las baquetas pesadas con un agarre cruzado. En general las baquetas con poco peso producen un tono muy fino. Es particularmente eficaz para utilizar baquetas pesadas en la mano izquierda para mejorar el tono en las notas graves.
- Debido a que podemos variar el punto de agarre de las baquetas, existen ciertos movimientos que son mucho más fáciles. Como por ejemplo tocar un redoble independiente en una sola nota. Con un agarre cruzado, el codo no se tiene que mover tanto como con la empuñadura Stevens. El agarre independiente sujeta las baquetas siempre desde los extremos y esto provoca continuos movimientos contorsionados que pueden distraer de la música.
- Con la empuñadura cruzada se puede variar fácilmente la presión de los dedos sobre las baquetas, de forma que es más fácil variar las articulaciones.
- La empuñadura cruzada permite la combinación de los movimientos del brazo con la muñeca, la respiración y el fraseo, provocando un sonido óptimo.
- La posición abierta de las baquetas exteriores permite un fraseo más musical de las partes de la melodía y del bajo.
- Se adapta más a un enfoque lírico del instrumento (Albert, 2004).



3- J.Haydn. Violín concerto nº1 en Do mayor

Para la ejecución de ejemplo número 3, decidí coger las baquetas en cada mano con un *grip* diferente, aplicando así las ventajas que proporciona cada uno de ellos. En la mano derecha utilizo el agarre cruzado, debido a que proporciona mucha más seguridad y precisión en los pasajes fuertes de octavas. En cambio en la mano izquierda utilizo el agarre independiente, ya que me proporciona mucha más fluidez en el cambio rápido de intervalos.



4-J.Mouquet: Le flute de pan

En el caso del ejemplo número 4, la opción más adecuada es coger las baquetas con un agarre cruzado en ambas manos, debido al carácter expresivo y lírico de la pieza. Además los *grips* cruzados también proporcionan un movimiento natural más *legato*. El aumento en el control de la articulación también facilita la ejecución de las notas *tenuto* y la realización de las ligaduras de expresión.

5- Articulación

La música está íntimamente relacionada con el movimiento, debido a que todo sonido proveniente de instrumentos acústicos es producido por el movimiento humano. En el caso de la marimba ésta relación es más que obvia.

Existe una relación directa entre el movimiento y el sonido. Para nosotros articular es combinar diferentes tipos de golpes a partir de los diferentes movimientos, pesos y velocidades que realicemos. De modo que podemos sistematizar nuestra forma de articular en tres pasos sencillos (Cheng, 1983).

- 1- Definir tres tipos de golpe: (*up*, *down* y *full*).
- 2- Definir diferentes niveles básicos de velocidad: (lento, relajado, normal, rápido y agresivo).
- 3- Definir diferentes niveles básicos de peso, utilizando el control y el peso natural de las diferentes partes del cuerpo: (dedos, muñeca, antebrazo, brazo y cuerpo).

Antes de tocar una nota, lo primero que debemos hacer es pensar en el sonido que se desea producir, y después mediante la combinación de los diferentes tipos de golpe, velocidades y pesos, que inyectamos a cada nota o pasaje, realizar las siguientes articulaciones:

- *Legato*: el golpe *legato* es el golpe normal y neutro. El cual debe de poseer la máxima relajación posible. Y la velocidad y el peso normal, a partir del cual mediremos las articulaciones que vienen a seguir.
- *Staccato*: Cuando pienso en un sonido *staccato*, pienso en un sonido breve, ligero y espaciado. Por tanto utilizaría un golpe hacia arriba (*up stroke*), con una velocidad rápida y con el mínimo peso posible sobre las baquetas.
- Acentos: El objetivo de las notas acentuadas no es sólo que sean un poco más fuertes que el resto, sino que también tengan un ataque más brusco. Por tanto utilizaría un golpe descendente o ascendente, con una velocidad más agresiva y con un poco de presión en la muñeca o el antebrazo.

- *Tenutos*: el sonido *tenuto* es un golpe con más importancia que el normal, pero sin ser ni más fuerte ni más agresivo. Por tanto realizaría un golpe descendente, con una velocidad relajada o lenta y dejando todo el peso del antebrazo.
- *Sforzandos*: Éste sonido lo catalogaría cómo más fuerte y más agresivo que el acento. Por tanto realizaría un movimiento descendente o ascendente, con mucha velocidad y con más presión en la muñeca y en el antebrazo.

Para apreciar plenamente la relación entre el volumen y la articulación, es importante comprender claramente los términos *legato* y timbre. En primer lugar, el término un *legato* es un poco confuso. El *legato* se refiere a la conexión entre notas. Tocar la marimba de forma *legato* es un producto de la combinación de la dinámica y el ritmo. Esta conexión se logra haciendo coincidir el ataque de la segunda nota con el sonido de la nota anterior. Esta segunda nota se tiene que golpear más suavemente para poderse fundir con el sonido de la primera nota.

El timbre es entonces el resultado global de la interacción de una serie de factores complejos: la conexión dinámica entre cada nota, el equilibrio entre voces en las estructuras armónicas, la elección de la baqueta, los ángulos de los mazos en las láminas y la colocación de los golpes en las diferentes áreas de golpeo (Stevens, 1979).

Los tres factores principales que afectan al sonido (aparte del instrumento y las baquetas) son las dinámicas, la zona de golpeo y el ángulo de la baqueta con la lámina. Presentamos 4 combinaciones tímbricas, ordenadas gradualmente de los timbres más bajos a los más brillantes, o de más a menos armónicos: 1-En el centro, o muy cerca, 2-Entre el centro y el nodo, 3-Más cerca del nodo que del centro, 4-Muy cerca del nodo.

En lugar de tocar en el centro de la lámina, arriba del resonador, muchas personas prefieren el timbre que se produce justo al lado del centro, o incluso en el punto equidistante entre el centro y el nodo. Los golpes fuera del centro tienen una fundamental más clara, el sonido es un poco más seco y coincide con el del borde de la lámina bastante bien. Por lo tanto, se suele pensar que la combinación entre tocar fuera del centro en las notas blancas y en los bordes de las negras produce una uniformidad óptima.

El sonido en el centro de las láminas es, sin embargo, más pleno y resonante, con un surtido de armónicos un poco complicados, donde se incluye el tono fundamental. En la octava más

baja la fuerte presencia de los armónicos en el centro de las láminas, dificulta bastante la percepción de la fundamental, así que es preferible tocar al lado del centro, para que el tono fundamental suene lo más claro posible, aunque se sacrifique un poco de resonancia (Zeltsman, 2003).

El objetivo del control consciente y simultáneo de todos estos factores implicados en la articulación y el sonido es inalcanzable. Pero en el momento en el que el marimbista tiene suficiente control técnico para manipular algunos de los elementos, la imaginación musical comienza a ordenar a los músculos directamente, las respuestas serán aquellas que han sido consciente, individual y lentamente entrenadas durante los años anteriores (Stevens, 1979).

El control consciente del sonido, es obviamente un efecto de la expresión musical. La técnica sin expresión musical es una posibilidad de protegerse, pero la expresión musical sin una técnica sólida imposibilita la ejecución y la recreación de las ideas de un músico.

- **5.1 Relación entre el *sticking* y el fraseo:**

Un aspecto principal cuando tocamos a cuatro baquetas es la reducción y la simplificación de los movimientos (Daughtrey, 2008). La elección del *sticking* debe estar siempre basada en mejorar el fraseo y en establecer un movimiento limpio de las manos.

Desde el inicio del estudio tenemos que considerar nuestras prioridades y a partir de ahí elegir los *stickings* buscando la eficacia de movimientos. Para nuestra elección podemos seguir los siguientes puntos:

- Evitar las complicaciones. No uses *stickings* ingeniosos que compliquen el flujo musical.
- Trata de reconocer las baquetas que se pueden utilizar para realizar el mínimo movimiento posible.
- Para usar los dobles golpes hay que tener en cuenta que de las notas negras a las blancas el movimiento es muy cómodo. Aunque no descartamos poder hacerlo al contrario.
- Considera los problemas del fraseo y trata las articulaciones cuidadosamente cuando estudias la pieza.

Los diferentes *stickings* que podemos utilizar para cambiar la articulación de un determinado pasaje son:

- Alternado: Izquierda y Derecha simultáneamente. Acostumbra a ser mi primera opción, siempre que el tempo lo permita, debido a que proporciona un control muy grande de las baquetas y del instrumento. Se realiza un movimiento de la muñeca para cada golpe. Por lo tanto el brazo está en continuo movimiento, proporcionando fluidez al gesto musical.
- Consecutivo: dos, tres o cuatro notas utilizando las cuatro baquetas de forma consecutiva. Produce una reducción de los movimientos del brazo, ya que con un movimiento realizamos dos golpes mediante la rotación de la muñeca. Es muy útil para pasajes más rápidos, donde la eficacia del movimiento es muy importante, y también para tocar pasajes *legato* con arpeggios.

En ocasiones concretas, en piezas de estilo contrapuntístico donde tenemos una separación de las manos, como entidades independientes. Cuando tenemos que tocar algún pasaje melódico con características lineares, con la premisa de ser eficaz en el movimiento e intentar aprovechar cada movimiento para realizar el máximo número de notas, podemos usar el *sticking* alternado en manos independientes (Zirkle, 2003). A continuación tenemos un ejemplo claro de este uso en la ilustración número 5:



5- C.P.E.Bach: Sonata en Sol menor, H 542.5

Ésta técnica proporciona un aumento de la estabilidad, precisión y eficiencia, comparándolo con el *sticking* repetitivo, tocar repitiendo siempre la misma baqueta. En la actualidad no tiene un uso generalizado, debido a que se necesita mucho tiempo para la coordinación y el control independiente de cada baqueta, en la misma mano. Pero cuando consigues controlarlo y tener un enfoque pianístico, tener una concepción binaria y ver las manos cómo entidades independientes, se abre una nueva gama de posibilidades de articulación.

Es muy importante el posicionamiento del brazo y la agrupación de dos o tres notas, como mínimo, en cada posición. La marcación de un punto visual para cada grupo de notas

también es imprescindible, el cual sirve como nota de anclaje para el posicionamiento y para medir el intervalo entre baquetas.

Para el desarrollo de ésta técnica es muy útil la aplicación de los rudimentos, de la técnica de caja, a la marimba. Los *stickings* que podemos aplicar son las siguientes:

- *Plane sticking*: en una misma mano, cada baqueta se posiciona de forma diferente en las notas negras y la otra en las notas blancas. De esta forma podemos tocar muchas notas sin cambiar el ángulo de nuestra muñeca, aplicando dobles o triples golpes.



6-C.P.E.Bach: Sonata en Sol menor, H 542.5

- *Multiple independent*: tocar tres o más notas con la misma baqueta. Utilizando sólo un movimiento del brazo. Se trata de aplicar la técnica de Moeller, para caja, en la marimba.



7- C.P.E.Bach: Sonata en Sol menor, H 542.5

- *Push-Pull technique*: tocar dos notas consecutivas con la misma baqueta, sólo deslizando hacia arriba o hacia abajo. Sin necesidad de posicionar el brazo en ninguna posición.

El uso del *sticking* alternado, en pasajes lineares, es útil y tiene unos efectos sorprendentes en la fluidez de las frases musicales. Pero es de difícil aplicación debido a que tiene dos limitaciones importantes. La primera es que el rango dinámico es muy limitado, debido a

que el movimiento de rotación no permite tocar fuerte. Y la segunda es el posicionamiento de la mano en un ángulo fijo, muchas veces es imposible realizar este posicionamiento debido al tamaño del instrumento.

6- Transcripciones

El repertorio de marimba es muy limitado en relación a otros instrumentos solistas. Gran parte del repertorio ofrece grandes desafíos técnicos y es agradable de escuchar, pero no es de un alto nivel de calidad musical, como pueden ser por ejemplo la música para piano de Beethoven, Schumann, Chopin o Debussy. De hecho, el repertorio para marimba, hoy en día, no rivaliza con el catálogo de cualquier compositor de piano (Dull, 2014).

Existe cierta controversia sobre si las adaptaciones de la música clásica son algo bueno o no. En algunos casos pueden ser de mal gusto, pero creo que si se elige sabiamente es una cosa buena. La marimbista internacional Nancy Zeltsman en su libro *Four mallet marimba playing* expone los siguientes puntos donde explica los beneficios de tocar transcripciones:

- Puesto que nos enfrentamos a unos recursos bastante limitados de encontrar buena música compuesta para marimba. Tocar transcripciones aumenta nuestras posibilidades de tocar música de calidad.
- La mayoría de la música de marimba ha sido compuesta en los últimos cincuenta años, lo cual no represente una gama amplia de estilos. Los marimbistas se convertirán en músicos más refinados, equilibrados y de mejor calidad tocando transcripciones, y abarcando todas las épocas y estilos.
- La incorporación de las transcripciones al repertorio y a los programas de recitales de marimba hace que éstos posean estilos más diversos, y probablemente sean más interesantes para el público.
- Las transcripciones animan a los intérpretes a desarrollar su imaginación y hacer valer sus gustos personales a través de su elección del repertorio. Mejoran la individualidad de cada artista, y aumentan sus posibilidades de presentar programas interesantes.

Los compositores actuales, que a menudo no son marimbistas, escriben frecuentemente en un estilo pianístico, con una concepción binaria de líneas independientes. Como tal, los marimbistas deben estar familiarizados con las transcripciones de Bach, donde hay muchos pasajes lineares, que crean un entorno difícil para el marimbista que debe minimizar las imprecisiones y maximizar su musicalidad. De las piezas de Bach las más idiomáticas son las sonatas y partitas para violín solo, interpretadas una octava más debajo de la que está escrita.

Fomentar las transcripciones para marimba no es sólo tocar J.S.Bach. No hay ninguna duda de que es un compositor enorme, y que su música se adapta muy bien a la marimba, pero se ha convertido en algo habitual y extraño. Y es la única excepción hecha por los que están en contra de las transcripciones. Muchas obras barrocas, incluyendo solos de violín o de cello de Bach, se encuentran transcritas para marimba. Pero la música de los periodos clásico y romántico normalmente se ha considerado menos adecuada para transcripciones

Para añadir redobles a una transcripción hay que tener mucha precaución. Cuando se trata de transcribir una nota sustentada, siempre hay que tener en cuenta el efecto que lograría imitar al instrumento original. A veces los redobles pueden funcionar si se consigue minimizar la textura de redoble. Pero otras veces no hay forma de ignorar que proporcionan una textura extraña que distorsiona las intenciones del compositor, y estaría mejor simplemente dejar sonar la nota o no hacer la transcripción de esa pieza. En la música que contiene trinos, hay que tener especial cuidado en diferenciar entre trinos y redobles, muchas veces funciona empezar el trino un poco más lento para llamar la atención de las diferentes figuras implicadas, a diferencia de la uniformidad de los redobles (Armstrong, 2013).

Aunque siempre se debe tratar de respetar y reproducir el efecto de sustentamiento de notas, tal cual están escritas en la partitura original, pero otras veces debemos de tomar enfoques menos puristas. Si la pieza se toca muy lenta en un violín, por su nivel de dificultad, y suena bien y no es tan difícil en la marimba, para producir un efecto musical más convincente tocaría un poco más rápido con el fin de hacer que el nivel de dificultad sea mayor con respecto al violín. Otro ejemplo es, si se debe o no arpeggiar o partir un acorde escritos para violín o violonchelo, debido a que en estos instrumentos los acordes se parten o se arpeggian a través de las cuerdas.

Las transcripciones, en algunos casos se traducen muy naturalmente en la marimba. En otros casos, se pueden adaptar si se usa un poco la imaginación. Cuando cambiamos una obra musical a un nuevo medio, hay muchos obstáculos musicales y técnicos que se deben modificar para que sea tocable. Esta modificación hace evolucionar y enriquecer tanto al instrumento como al intérprete.

Las transcripciones son importantes para la marimba, porque expanden el repertorio y permiten a los intérpretes tocar música de generaciones anteriores. También permite experimentar nuevas técnicas y nuevos timbres en el instrumento.

7- Conclusión

La marimbista Nancy Zeltsman en un artículo titulado *Tone, Articulations and Expressiveness on Marimba* escribe:

“Una de las más grandes y más inspiradoras influencias de mi experiencia en la música de cámara fue la tremenda gama de articulaciones que podía colorear con mi forma de tocar, sólo con el tacto, el movimiento, el golpeo y el fraseo” (Zeltsman, 2002)

Es imprescindible, para un intérprete de marimba, el estudio exhaustivo de las posibilidades sonoras del instrumento. Hay diferentes factores que intervienen en la producción del sonido, y en el transcurso educativo muchos de ellos son pasados por alto.

La importancia del conocimiento de la acústica, los materiales de construcción del instrumento y las diferentes zonas de golpeo de una lámina afectan directamente al sonido. Al igual que las diferencias en la percepción y la proyección de las notas en los registros extremos de la marimba.

La técnica del instrumento debería ser vista como una herramienta que ayude y refuerce nuestras ideas musicales. Creo que el estudio y el conocimiento de los dos agarres (independiente y cruzado) es obligatorio para cualquier marimbista, debido a las grandes diferencias de sonido, movimiento y articulación que proporciona cada uno de ellos. Está claro que la elección del agarre es personal, pero el conocimiento de ambos enriquece nuestra interpretación y podemos fácilmente aplicar movimientos y características del agarre cruzado en el agarre independiente y viceversa.

Personalmente, y después de toda una vida tocando con *Stevens grip*, creo que los agarres cruzados proporcionan un mayor control y eficacia en nuestra interpretación. La cercanía con el instrumento, el control total de las baquetas y la potencia y fuerza que proporciona el uso del brazo en los agarres cruzados, bajo mi punto de vista, son ventajas mucho más útiles que las del agarre independiente.

Finalmente, y con la finalidad de enriquecer nuestra expresividad en el instrumento, me parece que la creación e interpretación de transcripciones es una idea magnífica para mejorar nuestra musicalidad y nuestra forma de articular en el instrumento. La marimba es un instrumento con recursos expresivos escasos, y por tanto la gran parte del repertorio escrito para el instrumento, como es obvio, explota sus virtudes de virtuosismo y velocidad pero evita

sus carencias como la expresividad o la musicalidad. Por tanto, es muy importante para la formación de un marimbista la interpretación de transcripciones de violín, violonchelo, piano o cualquier otro instrumento, donde encontremos todos los recursos que no encontramos en nuestra literatura.

Cómo reflexión final, después de haber escrito, estudiado y trabajado las transcripciones creo que tienen un valor pedagógico sensacional, su validez educativa me parece incuestionable. Pero el resultado sonoro final es un poco insatisfactorio. La falta de resonancia del instrumento, sus características acústicas y los problemas en su ejecución, debido a su tamaño, dificulta mucho la interpretación de ciertos pasajes que en otros instrumentos se tocarían de forma mejor y más fácil.

Por tanto creo que la interpretación de transcripciones con una finalidad educativa es muy beneficiosa para el marimbista, pero su presentación en salas de concierto como parte integral de su repertorio creo que no es muy acertada, debido a la falta de cualidades sonoras del instrumento y la dificultad en aportar cosas nuevas a la pieza, con respecto a su interpretación con el instrumento original.

8- Bibliografía

- Albert, L. (2004). *Exploring the ultimate sound*. *PAS*, 21(6), 46.
- Armstrong, J. K. (2013). *Marimba duo transcriptions: expanding the western art music tradition for percussionists*.
- Burton, G. (1968). *Four Mallets Studies*.
- Cheng, P. (1983). *Romantic Marimba*. *PAS*, 21(6).
- Chenoweth, V. (1964). *The Marimbas of Guatemala*.
- Conklin, C. (2004). *An annotated catalog of published marimba concertos in the united states from 1940 - 2000*.
- Daughtrey, N. (2008). *Four-Mallet Sticking Options for Marimba*, (April), 50–55.
- Dull, L. (2014). *Effective Transcriptions: A Discussion Regarding Technical, Musical, and Practical Approaches for the Modern Marimba*.
- Ford, M. (2005). *Marimba : an interpretation*.(*Innovative Percussion*).
- Fujii, M. (2009). *Evolution of the Japanese Marimba. A History of Design Through Japan ' s 5 Major Manufacturcers.*, 2(November).
- Gronemeier, D. W. (1991). *Advanced marimba techniques : an analysis with musical approaches to performance problems in west side suite*.
- Hill, H. (2013). *Acoustics of the Marimba*.
- Homer Gódinez, L. (n.d.). *Marimbas Guatemaltecas*.
- Kastner, K. S. (1989). *The Emergence and Evolution of a Generalized Marimba Technique*.
- Kite, R. (1998). *Keiko Abe's Quest Developing the Five-Octave Marimba*, (April), 52–55.
- McCarthy, J. (1994). *Marimbas: Exploring The Depths*.
- Prockup, M., Schmidt, E. M., Scott, J., & Kim, Y. E. (2012). *Toward understanding expressive percussion through content based analysis*.
- Rosenblum, S. P. (1997). *Concerning Articulation on Keyboard Instruments: Aspects from the Renaissance to the Present*. (Performance Practice Review) 10(1), 31–40.
- Stevens, L. H. (1979). *Method of Movement for Marimba*.
- Zeltsman, N. (2002). *Tone, Articulations and Expressiveness on Marimba*, (August 2001).

Zeltsman, N. (2003). *Four Mallet Marimba Playing* (3rd Editio.). Hal Leonard Corporation.

Zeltsman, N. (2008). *The Marimba, Rich and Warm, Makes Itself Heard*. (New York Times).

Zirkle, T. A. (2003). *Developing a four-mallet marimba technique featuring the alternation of mallets in each hand for linear passages and the application of this technique to transcriptions of selected keyboard works by j.s. bach*.