



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Facultad de Artes

Carrera de Artes Musicales

**“Propuesta interpretativa del Concierto para Marimba y Orquesta de Cuerdas
de Eric Ewazen, basado en el análisis técnico-formal”**

Trabajo de titulación previo a la
obtención del título de Licenciado en
Artes musicales, área de Ejecución
instrumental: Percusión

Autor:

Pablo Andrés Guiñanzaca Quito

C.I.: 0301848628

Director:

Mgst. Manuel Alejandro Escudero Uchuari

C.I.: 1102747654

Cuenca - Ecuador

24 – 06 – 2019



RESUMEN

El presente trabajo tiene como objetivo contribuir con material que ayude, de alguna manera, a los intérpretes en la preparación del Concierto para Marimba y Orquesta de Cuerdas a través de un análisis formal que descubre la construcción, relación de sus secciones para captar su concepto sonoro, musical, interpretativo. Y por otro lado, con respuestas técnicas que sirvan de guía en el estudio interpretativo del concierto para marimba de Eric Ewazen.

Palabras clave: Concierto. Análisis. Propuesta interpretativa. Interpretación musical.



ABSTRACT

The objective of this work is to contribute with material that helps, somehow, the performers with the preparation on the Concerto for Marimba and String Orchestra through a formal analysis that can help us to discover the construction and the relationship of its sections in order to capture the sound, musical, and interpretative concept of the piece. On the other hand, with technical answers that can serve as a guide in the interpretative study of the concerto for marimba by Eric Ewazen.

Keywords: Concerto. Analysis. Interpretative approach. Musical interpretation.



ÍNDICE

RESUMEN	2
ÍNDICE	4
ÍNDICE DE TABLAS	6
ÍNDICE DE FIGURAS	7
INTRODUCCIÓN	11
Capítulo I.....	13
1. Eric Ewazen: Contexto histórico-musical.....	13
1.1. Eric Ewazen, breve biografía	13
1.2. Proceso compositivo del Concierto para Marimba	17
Capítulo II.....	19
2. Análisis técnico-formal del Concierto para Marimba de Eric Ewazen	19
2.1. Fundamentación teórica del análisis musical	19
2.2. El análisis como elemento hacia la interpretación.....	24
2.3. Movimiento I.....	26
2.3.1. Análisis Formal.	26
2.3.2. Aspectos técnicos.....	34
2.3.3. Aspectos agógicos y dinámicos.....	35
2.4. Movimiento II.....	36
2.4.1. Análisis Formal.	36
2.4.2. Aspectos Técnicos	41



2.4.3. Aspectos agógicos y dinámicos..... 42

2.5. Movimiento III..... 43

2.5.1. Análisis Formal..... 44

2.5.2. Aspectos Técnicos 47

2.5.3. Aspectos agógicos y dinámicos..... 48

Capítulo III..... 50

3. Propuesta Interpretativa 50

3.1. Trémolos 50

3.2. Digitación 55

3.3. Ejercicios técnicos..... 63

3.4. Tempo..... 67

3.5. Recomendaciones para la interpretación 69

CONCLUSIONES..... 70

ANEXOS 71

BIBLIOGRAFÍA 72



ÍNDICE DE TABLAS

Tabla 1 (Obras para instrumentos de percusión por Eric Ewazen)	15
Tabla 2(Estructura formal del I Movimiento. Concierto para Marimba – Eric Ewazen)	26
Tabla 3 (Estructura formal del II Movimiento. Concierto para Marimba – Eric Ewazen)	36
Tabla 4 (Estructura formal del III Movimiento. Concierto para Marimba – Eric Ewazen)	44
Tabla 5 (Aplicación de los diferentes trémolos en cada movimiento).....	52
Tabla 6 (Aplicación de los diferentes golpes según Leonard Stevens)	60
Tabla 7 (Ejercicios técnicos dirigidos para el Concierto para Marimba)	64
Tabla 8 (Tempo sugerido – ppm - en el Concierto para Marimba).....	68

**ÍNDICE DE FIGURAS**

Figura 1 (Breve análisis formal – III Mov. Concierto para Marimba – Eric Ewazen).	22
Figura 2 (Motivo – III Mov. Concierto para Marimba – Eric Ewazen)	23
Figura 3 (Escala Pentatónica – Do mayor).....	28
Figura 4 (Fragmento coral – Introducción de Northern Lights – Eric Ewazen).....	28
Figura 5 (Paso de Andante a Allego Vivace – Concierto para Marimba – Eric Ewazen)	29
Figura 6 (Paso de Lento a Allego moderato – Colchester Fantasy – Eric Ewazen) .	30
Figura 7 (c. 17-18, I Mov. – Concierto para Marimba – Eric Ewazen)	31
Figura 8 (c. 41, I Movimiento – Concierto para Marimba – Eric Ewazen).....	31
Figura 9 (Ejemplo 9-3 – Harmony – Walter Piston).....	32
Figura 10 (c. 43-49, cambio de textura – Concierto para Marimba – Eric Ewazen) .	32
Figura 11 (c. 173 – 176, I Movimiento – Concierto para Marimba – Eric Ewazen)...	33
Figura 12 (Fragmento cadencial – Concierto para Marimba – Eric Ewazen)	34
Figura 13 (c. 197 cresc., dim., en un mismo compás – Concierto para Marimba – Eric Ewazen)	35
Figura 14 (c. 1-5 Introducción II Mov. – Concierto para Marimba – Eric Ewazen) ...	37
Figura 15 (Tema A II Mov. – Concierto para Marimba – Eric Ewazen)	37
Figura 16 (c. 27-33 imitación en espejo, II Mov. – Concierto para Marimba – Eric Ewazen)	38
Figura 17 (c. 35-36 Inicio Tema B)	38
Figura 18 (c. 45-46 Variación Tema B)	38
Figura 19 (Patrones rítmicos, II Mov. – Concierto para Marimba – Eric Ewazen)	39
Figura 20 (c. 144, 159 II Mov. – Concierto para Marimba – Eric Ewazen)	40



Figura 21 (c. 74-75 independencia de manos, 59-62 trémolos homogéneos. II Mov. – Concierto para Marimba – Eric Ewazen)..... 41

Figura 22 (c. 21 II Mov. – Concierto para Marimba – Eric Ewazen) 43

Figura 23 (Inicio. III Mov. – Concierto para Marimba – Eric Ewazen) 45

Figura 24 (Reutilización de material temático. III Mov. – Concierto para Marimba – Eric Ewazen) 45

Figura 25 (c. 309 – 312. III Mov. – Concierto para Marimba – Eric Ewazen) 46

Figura 26 (x = ejecutar con el leño de la baqueta. III Mov. – Concierto para Marimba – Eric Ewazen) 47

Figura 27 (c. 200 – 203. III Mov. – Concierto para Marimba – Eric Ewazen) 48

Figura 28 (c. 188 – 194. III Mov. – Concierto para Marimba – Eric Ewazen) 49

Figura 29 (Proseo para definir la digitación)..... 55

Figura 30 (c. 152, 153.I – Mov. Ejecución con las baquetas internas) 56

Figura 31 (c. 202 – II Mov. Golpe doble lateral, seguido de la alternación de las baquetas internas)..... 56

Figura 32 (c. 152 - II Mov - Alternación de manos) 57

Figura 33 (c. 303 – III Mov. – Aplicación del golpe doble lateral) 57

Figura 34 (c. 116 – III Mov. – digitación que evita la ruptura de la secuencia)..... 58

Figura 35 (c. 173, 174. – I Mov. – digitación evidente en acordes de 4 notas) 58

Figura 36 (c. 122. – III Mov. – Combinación con dos tipos de golpe)..... 59



Cláusula de licencia y autorización para publicación en el Repositorio
Institucional

Pablo Andrés Guiñanzaca Quito en calidad de autor y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación **“Propuesta interpretativa del Concierto para Marimba y Orquesta de Cuerdas de Eric Ewazen, basado en el análisis técnico-formal”**, de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN reconozco a favor de la Universidad de Cuenca una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos.

Asimismo, autorizo a la Universidad de Cuenca para que realice la publicación de este trabajo de titulación en el repositorio institucional, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Cuenca, 24 de Junio de 2019

Pablo Andrés Guiñanzaca Quito

C.I: 0301848628



Cláusula de Propiedad Intelectual

Pablo Andrés Guiñanzaca Quito, autor del trabajo de titulación “Propuesta interpretativa del Concierto para Marimba y Orquesta de Cuerdas de Eric Ewazen, basado en el análisis técnico-formal”, certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor.

Cuenca, 24 de Junio de 2019

Pablo Andrés Guiñanzaca Quito

C.I: 0301848628



INTRODUCCIÓN

El presente proyecto llevará a cabo el análisis técnico-formal del Concierto para Marimba y Orquesta de Cuerdas del compositor estadounidense Eric Ewazen. Obra compuesta en 1999, consta de tres movimientos: 1° Mov: Andante-Allegro, 2° Mov: Andante Cantabile, 3° Mov: Allegro con Fuoco.

Dicho acercamiento analítico será aplicado en cada uno de sus tres movimientos, de tal manera que - con las herramientas compositivas como la melodía, armonía, dinámica, ritmo y la técnica para marimba - generemos una aproximación hacia la interpretación de la obra en concierto.

En el caso del Concierto para Marimba de Eric Ewazen más aún, ya que existe una clara falta de articulaciones, expresiones, dinámicas; que permite a los ejecutantes, aplicar los conocimientos obtenidos durante una formación musical, y darnos una libertad de ejecución de acuerdo a cualquier tipo de análisis que empleemos en la obra. Esto no quiere decir que es una composición incompleta o con fallas, sino que el compositor nos da una oportunidad para poner en práctica nuestras habilidades y conocimientos para llegar a una interpretación musical.

“El intérprete debería divertirse con la obra. Sé que es demasiado difícil, pero el músico debería ser capaz de ser muy expresivo, exagerar las dinámicas, tocar con una variedad de tempos y colores para dar vida a este latente trabajo de arte”.¹

El presente trabajo aborda dos procesos sistemáticos que han sido trabajados simultáneamente: análisis, montaje. Por un lado, para resolver dificultades técnicas que presentan algunos pasajes de la obra como para

¹ Entrevista al compositor Ewazen realizada por Jonathan Latta.



desarrollar intencionalidades expresivas en las frases musicales, siendo esta obra establecida dentro del neo-romanticismo. Se podría incluso decir que su montaje posee el mismo método de cualidades y reflexiones que tendría una obra musical del período romántico.

El propósito entonces de esta investigación es brindar un documento que clarifique – desde el análisis – un modelo interpretativo para la obra de Ewazen. Para ello hay tres objetivos que se han de cumplir: desde el estudio histórico-musical de la composición, el análisis como tal de la obra llegando a culminar en el Recital de Grado de Percusión.

Finalmente, se ha enmarcado en tres capítulos el presente documento, el primero un panorama general tanto del compositor como de la obra, el segundo aborda directamente elementos técnico-musicales desde el análisis formal y el último enfoca – desde la técnica de la marimba – una suerte de soluciones tanto en digitaciones, ornamentaciones y tempo.



Capítulo I

1. Eric Ewazen: Contexto histórico-musical

Tanto la obra como el compositor estuvieron sometidos a diferentes circunstancias, ya sean éstas de tipo social, cultural, musical, etc. Compositores como Eric Ewazen vivieron en una época donde la música atonal era comprendida y acogida cada vez con mayor ahínco, haciendo poco común regresar a los estilos que antecedieron a los del siglo XX.

Conocer de varios compositores, escuchar música de diferentes partes del mundo, aprender las normas de escritura musical de cada estilo, han hecho de Eric Ewazen, un compositor de mente abierta que, lo ha llevado a componer obras de diversos géneros como es el caso del Concierto para Marimba, que abarca aspectos compositivos del estilo romántico.

En una entrevista, responde: “cuando yo era estudiante a principios de los años setenta, en general, la mayoría de la gente, si se iba a la composición, tenían que estar muy dispuestos a escribir en un estilo atonal, como quieres llamarlo. Tú nunca estarías escribiendo en un estilo tonal como estudiante en esos días. Ahora tú puedes”².

1.1. Eric Ewazen, breve biografía

De origen estadounidense³, estudió composición en Eastman School of Music y The Juilliard School, bajo la enseñanza de Samuel Adler⁴, Gunther Schuller⁵,

² Entrevista al compositor Ewazen realizada por Bruce Duffie: When I was a student in the early 1970s, by and large, most people, if you were going to major in composition, in composing, you had to very much be willing to write in an atonal style, an experimental style, whatever you want to call it. You would never be writing in a tonal style as a student in those days. Now you can.

³ 1954. Cleveland, Ohio

⁴ Alemán, 1928. Compositor en el campo contemporáneo con más de 400 composiciones siendo alumno de Aaron Copland.

⁵ Estadounidense, 1925-2015. Director de orquesta, cornista, y compositor en el ámbito del dodecafonismo y el jazz.



Milton Babbitt⁶, Warren Benson⁷, Joseph Schwantner⁸ y Eugene Kurtz⁹. Desde 1980, es miembro de la facultad en la escuela Juilliard, tras su gran trayectoria ha sido ganador de galardones y premios por sus composiciones musicales, además fue conferencista de una serie de encuentros musicales realizados por la Filarmónica de Nueva York, fue vicepresidente de la Liga de Compositores-Sociedad Internacional de Música Contemporánea, compositor oficial de la Orchestra of Sant Luke de la ciudad de Nueva York.

Sus composiciones han sido interpretadas y grabadas por músicos, ensambles y orquesta de renombre, incluyendo la Orquesta Sinfónica de San Francisco, Orquesta Sinfónica de Chicago, Orquesta Filarmónica de Los Angeles, Orquesta de Philadelphia, Orquesta Sinfónica de Boston, Orquesta Filarmónica de New York, entre otros.

Ha sido invitado a más de 90 universidades y colegios de Estados Unidos (Universidad de Texas, Universidad de Indiana, Conservatorio de Boston) y de Europa (Conservatorio de Birmingham en Inglaterra, Conservatorio de Santa Cruz en España).

Sus composiciones han sido dirigidas para todo instrumento que se puede encontrar en una orquesta sinfónica. Desde un piccolo hasta obras para viola.

A continuación, se muestra obras del compositor Ewazen entre las que constan obras para solista, música de cámara y ensambles en el campo de la percusión.

⁶ Estadounidense, 1919-2011. Intérprete de violín, piano, clarinete y saxofón. Alumno de Roger Sessions en composición. Sus obras musicales se basan en el Serialismo.

⁷ Estadounidense, 1924-2005. Compositor, director, conferencista y escritor. Sus composiciones reflejan un profundo e innovador estilo de música para los ensambles de vientos y percusión.

⁸ Estadounidense, 1943. Realiza sus estudios en el conservatorio de Chicago y en la universidad de Northwestern. Profesor en la escuela Juilliard, escuela de música de Eastman y la escuela de Yale. Sus composiciones se caracterizan por el dramatismo.

⁹ Estadounidense, 1923-2006. Alumno en composición de Arthur Honegger, Darius Milhaud y Max Deutsch. Compositor para teatro, radio, televisión, y cine.



Tabla 1 (Obras para instrumentos de percusión por Eric Ewazen)

Marimba sola

<i>Título</i>	<i>Información</i>
<i>Larkspur and Rubies</i>	Marimba 5 octavas Dedicado a Evelyn Glennie
<i>Northern Lights</i>	Marimba 5 octavas Dedicado a Gordon Stout 1989 14 minutos

Música de Cámara

<i>Título</i>	<i>Información</i>
<i>Mosaics</i>	Flauta, Fagot y Marimba Escrita para Pat Zuber, Greg Zuber y Toni Lipton 1993 20 minutos
<i>Three Lyrics for Trumpet and Piano(Marimba)</i>	Trompeta y Piano o Marimba Obra encargada por Chris Gekker 11 minutos

Concierto

<i>Título</i>	<i>Información</i>
<i>Concerto for Marimba</i>	Marimba y Orquesta de Cuerdas (violín I, violín II, viola, cello, contrabajo) Dedicada a She-e Wu 1999 3 movimientos 30 minutos



Songs for the Banks of Ayr Percusión y Orquesta Sinfónica
2010
4 movimientos
28 minutos

Ensamble

<i>Título</i>	<i>Información</i>
<i>The Palace of Nine Perfections</i>	Glockenspiel, campanas tubulares, crótalos, xilófono, 2 vibráfonos, 4 marimbas, timbales, temple blocks, bell tree, platillos suspendidos, gong, caja, 4 tom-toms y bombo. Encargado por la orquesta de percusión de la universidad de Oklahoma. 2000 20 minutos
<i>Soliloquy and Rondo</i>	Gong, 4 tom-toms, triángulo, maraca, marimba, crotalos, 2 platillos suspendidos, wind chimes, palo de lluvia, matraca, glockenspiel, 4 cowbells, vibráfono. Arreglo basado en la obra the Enternal Dance of the Life. Arreglo para el ensamble Nexus. 12'30 minutos
<i>Symphony for Percussion</i>	Glockenspiel, 2 vibráfonos, 4 marimbas, tambales y percusión. Se estrenó y grabó con el ensamble de percusión de la Universidad Cristiana de Texas. 18 Minutos



1.2. Proceso compositivo del Concierto para Marimba

Eric Ewazen, con su pieza Northern Lights¹⁰, abre camino hacia la idea del Concierto para Marimba. Con preferencia hacia composiciones clásicas y románticas, encontradas en la mayor parte de su trabajo compositivo, el Concierto para Marimba se construye con varias herramientas plasmadas a lo largo de la historia de la composición. Obras como la Séptima Sinfonía de Beethoven - con una introducción dócil - y el Concierto para Piano de Tchaikovsky – que inicia con una introducción acordal para luego dar paso a los arpeggios - son elementos que Ewazen aplica para la composición de este Concierto. Otra herramienta utilizada es la “forma arco”¹¹ término usado por Bartók en algunas de sus obras, así pues, nace la idea de un coral y su repetición en el III movimiento para el Concierto para Marimba.

En el II movimiento, Ewazen toma como referencia la Sonata y Concierto para Piano de Samuel Barber¹² en donde encontramos intensidad, dramatismo; dejando a un lado la parte técnica en el instrumento para abordar la parte lírica que necesita este movimiento.

Brahms es uno de los compositores que Ewazen admira y respeta por su gran creatividad en sus composiciones. Los cambios repentinos de facturas que Brahms aplica en cada sección, por medio de los pizzicatos, se hacen visibles y audibles en el último movimiento del Concierto para Marimba. Ewazen toma esta herramienta y, por medio de la interpretación con el leño de la baqueta, imita lo que Brahms en su momento usó para cambiar de textura rápidamente.

¹⁰ Obra compuesta para marimba solo - 1989

¹¹ Estructura seccional basada en la repetición que no necesita repetirse al pie de la letra, pero si compartir el material temático.

¹² Estadounidense, 1910. Compositor en obras para música de cámara y orquesta, musicólogo.



Todas estas características compositivas mencionadas, utilizadas por Ewazen en su Concierto, sobresalen y son las que brindan el carácter de la obra en todos sus tres movimientos.

A demás de compositores clásicos mundialmente reconocidos, la admiración por intérpretes puede ser un factor para el origen de una obra y en el caso del Concierto para marimba de Ewazen, la inigualable interpretación en la marimba de She-e Wu¹³, pone en creatividad al compositor y así transformar Northern Lights en una obra a gran magnitud como lo es el concierto. (Latta, 2009)

¹³ Reconocida percusionista tailandesa. Ha estrenado obras de Eric Ewazen, Robin Engleman, Gerald Chenoweth y Ronald Caltabino.



Capítulo II

2. Análisis técnico-formal del Concierto para Marimba de Eric Ewazen

Los intérpretes parten de un proceso analítico en busca de herramientas, respuestas a problemas técnicos y así hallar un camino hacia la interpretación, tal vez no la más perfecta, pero sí la más musical. Así pues, con un estudio analítico de una pieza musical, se obtendrá bases para fundamentar el porqué de una forma de interpretación que pudiese variar de lo que está escrito en una partitura y así dar vida a lo que está escrito en una simple hoja de papel.

Luis Orlandini dice de la interpretación que:

“un perfecto ejemplo de interpretación se obtiene mediante el contraste de dos versiones de una misma obra, en manos de artistas diferentes. A veces las diferencias pueden ser siderales¹⁴, a veces no tanto. El hecho es que no hay ni habrá dos versiones iguales. En la interpretación musical, como en la actuación teatral, es el ser humano o el grupo de ellos los que hacen esa única versión de una obra”. (Orlandini, 2012)

2.1. Fundamentación teórica del análisis musical

La música posee el poder de mover al mundo involuntariamente sin importar el nivel de preparación o conocimiento intelectual que cada persona pueda poseer. Así el análisis musical pasa a ser una idea de fascinación e interés que induce a codificar a través de las notas, timbres, formas, melodías y más, las preferencias y pericias de cada compositor y descubrir los secretos de la humanidad desde la época medieval hasta un mundo totalmente contemporáneo.

¹⁴ Relacionado con las estrellas o los astros.



Es claro que el análisis tiene como objetivo entender las funciones y relaciones de los elementos compositivos que forman una estructura. Sea cual sea el método que se aplique de análisis, como puede ser el de Heinrich Schenker¹⁵, Erno Lendvai¹⁶, etc., éste nos permitirá revelar los secretos de la partitura a través de las preguntas que surjan para ésta. Nicholas Cook (1987) en su libro menciona:

“Hay un gran número de métodos analíticos que a primera vista parecen muy diferentes pero la mayoría de ellos, de hecho, hacen el mismo tipo de preguntas. Preguntan si es posible cortar una pieza musical en una serie de secciones independientes. Preguntan cómo los componentes de la música se relacionan entre sí y qué relaciones son más importantes que otros. Más específicamente, preguntas hasta qué punto estos componentes derivan su efecto del contexto en el que se encuentran”.
(Cook, 1987)

Claramente el análisis conduce a dos acciones, la primera consiste en encontrar respuestas objetivas acerca de lo que se encuentra en la partitura y la segunda en realizar criterios intuitivos de la misma. Así pues, los métodos analíticos más comunes guían hacia una puntal o exacta revelación del significado de una obra con sus componentes y serán utilizados ya no solamente como método de enseñanza (composición) ya que “el análisis musical es hoy en día una actividad muy diversificada y amplia, que puede ser realizada por especialistas, pero también por intérpretes, musicólogos, críticos, psicólogos, etc.” (Roca, 2013)

¹⁵ De origen polaco, pianista, compositor y teórico de la música.

¹⁶ Músico teórico que implemento el análisis de los ejes



Algunos de los métodos más habituales empleados en un proceso analítico con fines pedagógicos o interpretativos son los siguientes:

A. Análisis Formal

A ser considerado como la primera etapa hacia un análisis musical en donde se hallarán las partes principales de una obra para entender la relación entre éstas tanto en el campo armónico, carácter, etc., como aclara Cook en su libro:

“tratamos en cada caso de mirar a través de los patrones y así mirar los procesos fundamentales de la forma. Mostramos como los diversos componentes de la música – un acorde, una frase, o lo que sea – derivaron su efecto del proceso estructural”. (Cook, 1987)

Método con el cual se puede definir los procesos compositivos tradicionales, como en la suite, la sonata, el scherzo, entre otros. James Mathes¹⁷ da a conocer en su libro *The Analysis of the Musical Form*, las características básicas para el estudio de la forma Sonata y Rondó, formas utilizadas por Ewazen, como se puede observar en el tercer movimiento de su Concierto para Marimba el cual refleja una forma Rondó¹⁸, compuesta por un estribillo y coplas o episodios de carácter triunfal.

¹⁷ Estados Unidos. Profesor de contrapunto, armonía y análisis musical en la Universidad de Florida

¹⁸ Forma musical basado en una alternancia entre estribillos y episodios contrastantes.

Figura 1 (Breve análisis formal – III Mov. Concierto para Marimba – Eric

Marimba

Piano Reduc.

Ewazen)

A

B

A'

C

Allegro Con Fuoco

f

mf

ff

sf

ff

sfz p

ff

sf

Maestoso

sfz p

ff

sf

Maestoso

A''



B. Análisis Motívico

Constituidos por células fundamentales que motivan a la improvisación y llegan a ser el soporte de cada movimiento de una pieza. Se puede sustentar el análisis motívico mediante varios fundamentos ya que “los antecedentes conceptuales y de composición se restringirán fuertemente a los siglos recientes y así la evocación del tema o motivo será examinada en tan solo tres áreas fácilmente identificables: desarrollando variaciones, teoría de conjuntos y la que menos necesita de una exposición detallada pero quizás una mayor crítica, la semiótica”. (Dunsby, 2002)



Figura 2 (Motivo – III Mov. Concierto para Marimba – Eric Ewazen)

C. Análisis Técnico

Tras el estudio macro de la obra y sabiendo las funciones de cada una de las partes que forman un trabajo, se pone en pie una observación analítica en los aspectos técnicos para conocer la dificultad de la obra. Tarea esencial



que debe ser tomada en cuenta por un maestro o un ejecutante y ver los problemas que se pueden generar al momento del montaje.

Este paso nos ayuda a “distinguir los aspectos técnicos que se presentan y por lo tanto nos orientará con el tipo de trabajo que deberemos realizar para que el intérprete pueda tener la capacidad de resolver solventemente una pieza”. (Villagar, 2016)

En el caso del Concierto para Marimba se podrá observar la frecuencia de trémolos, la tesitura de marimba empleada, los intervalos que forman las baquetas en cada mano, la utilización de semicorcheas y fusas, la ejecución con el leño de la baqueta, etc. Todos estos materiales son puestos a consideración de estudio para elaborar un sistema que logre un proceso de práctica destinado a un acercamiento interpretativo.

2.2. El análisis como elemento hacia la interpretación

Como intérprete, el análisis puede ser una herramienta muy valiosa ya que, siempre está en la constante búsqueda de soluciones a los problemas interpretativos. El proceso analítico entonces, será una fuente que proporcione soluciones a los conflictos que puedan surgir en el estudio interpretativo de un concierto, sonata, un preludio, entre otros. Dicho proceso permite a los intérpretes obtener y crear soluciones técnicas que sean dirigidas a pasajes que necesitan de algún rendimiento específico.

Así pues, la interpretación no solo consiste en una mirada amplia de la obra. Se trata de entender el porqué de la existencia de una célula, motivo, frase, melodía, en fin, de entender hasta lo mínimo y no caer solo en un pensamiento



estético porque existen: “intérpretes que piensan y hablan acerca de su trabajo en términos de forma, movimiento, intensificación o relajación, de gestos, clímax pero también se debe abordar los conceptos teóricos musicales como: métricos, motivos, contrapuntísticos, progresiones armónicas y clasificaciones formales”. (McCreless, 2009) Además Orlandini señala: “al hablar de interpretación musical, nos referimos a un proceso que se ha afianzado en la cultura occidental en los últimos siglos. Consiste en que un especializado decodifique un texto musical de una partitura y lo hace audible en uno o varios instrumentos musicales”. (Orlandini, 2012)

Encaminarse a una comprensión clara de la obra, a través del análisis, debe ser un objetivo esencial para el analista, compositor, intérprete y porque no también del oyente, para así tener la oportunidad de entender el estilo musical y procesos hacia la ejecución. Como resultado, en el caso de la interpretación, el músico ganará la confianza por medio del aprendizaje, memorización y práctica que se obtiene gracias a un proceso de análisis previo de cualquier pieza musical.

Las dinámicas, articulaciones, ritmos y la ejecución de la técnica no solo se aplican por el simple hecho de estar impresas en la partitura, hay que buscar y descubrir las relaciones de todas estas expresiones musicales por medio de un estudio analítico que enriquezca los conocimientos y habilidades del músico intérprete, encontrando resultados favorables y hallar un camino hacia una adecuada calidad del sonido. “Como músicos estamos en constante búsqueda por obtener una perfección en la interpretación. Mientras esto es casi imposible de conseguir, existen caminos que se puede seguir en la búsqueda de una interpretación adecuada”. (Zator, 2017)



2.3. Movimiento I

En este primer movimiento, se observan características que constituyen la forma Sonata, forma musical que ha tomado un lugar muy importante en el Concierto clásico (rápido, lento, rápido), que posteriormente se hereda por los compositores románticos. Ésta ha tenido una evolución desde sus inicios, la cual se dio en el período de transición entre el barroco y el clasicismo. Dice James Mathes en su libro: “la forma sonata normalmente tiene contraste en tonalidad, temas, texturas y movimientos rítmicos. Dichos contrastes ayudan a transmitir una sensación de conflicto u oposición entre diferentes elementos y secciones de la forma.” (Mathes, 2007)

2.3.1. Análisis Formal.

El primer movimiento del Concierto para Marimba, además de las principales secciones (exposición, desarrollo, re-exposición), contiene partes con un juego temático, para así, aplicar nuevas tonalidades a la estructura, como por ejemplo: una introducción coral y una cadencia.

Tabla 2(Estructura formal del I Movimiento. Concierto para Marimba – Eric Ewazen)

<u>Movimiento</u>	<u>Sección</u>	<u>Compás</u>	<u>Tonalidad</u>
1	Introducción coral	1 – 16	CM
1	Exposición	17 – 107	CM
1	Desarrollo	108 – 196	C#m
1	Reexposición	197 – 229	CM



1	Cadencia	230 – 258	EbM
1	Repetición coral	259 – 274	CM
1	Coda	275 – 288	Cm

Las introducciones lentas, pasan a ser herramientas compositivas para Ewazen, como podemos notar en el Concierto para Trombón bajo¹⁹, Sonata para Trompeta y Piano²⁰, Sonata para Viola y Piano²¹, su Ballade, Pastorale y Dance para Flauta, Corno y Piano²², entre otros.

Tal como los corales luteranos, la introducción coral de este movimiento muestra una gran similitud en cuanto a la escritura de cuatro veces, una armonización sencilla (I-V-I), homofonía, una melodía original, brindando una importancia, a dicha introducción coral, como lo describe Halter a los corales luteranos: “los corales, por lo tanto, significa para la realización del deseo luterano de que la gente no solo esté presente en el culto, sino que además su fe debería estallar en la canción”. (Carl Halter, 1978)

Así pues, el Concierto para Marimba posee una introducción coral (CM) que, a lo largo de la obra, aparecerá como herramienta de conexión hacia una nueva textura y tempo diferente, tanto en su primer movimiento como en su tercer movimiento. Su melodía está basada en una escala pentatónica de CM.

¹⁹ Obra basada en la Sonata for Bass Trombone or Tuba and Orchestra. Versión orquestal escrita para la Escuela Juilliard.

²⁰ Encargado por el Gremio Internacional de Trompetas (ITG)

²¹ Compuesta en 1991 para Eugene Becker, integrante de la Orquesta Filarmónica de New York

²² Encargado por David Wakefield y Barli Nugent



Figura 3 (Escala Pentatónica – Do mayor)

Northern Lights²³ y el Concierto para Marimba poseen mencionada característica coral que puede ser comprendida de mejor manera si encontramos sus similitudes como el uso de escalas pentatónicas para la elaboración de su voz principal y su función como material de conexión hacia nuevas texturas. Otra obra que se puede mencionar no solo por la introducción coral es el quinteto para metales Colchester Fantasy²⁴ que posee el mismo carácter rítmico y la misma fuerza al pasar de un tempo a otro.



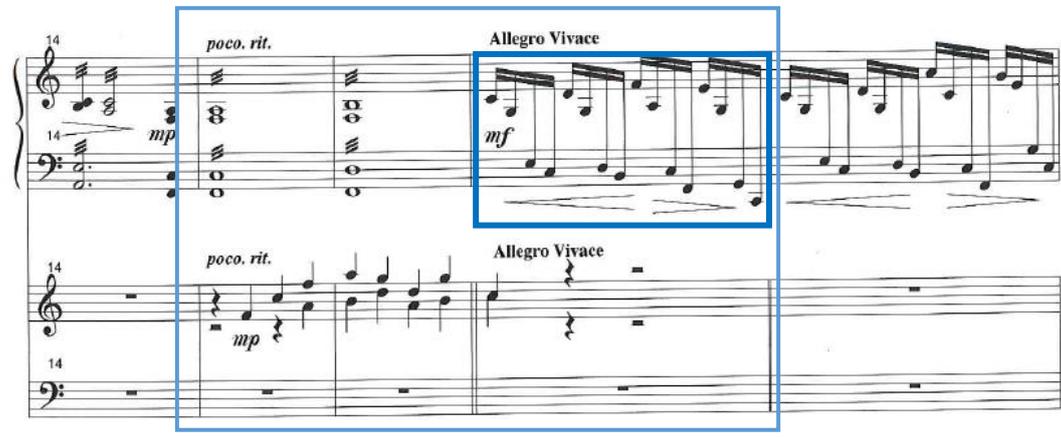
Figura 4 (Fragmento coral – Introducción de Northern Lights – Eric Ewazen)

²³ Obra compuesta para marimba solo - 1989

²⁴ Obra para quinteto de metales compuesta para el American Brass Quintet. 1987



Musical score for piano, measures 7-13. The score is written for both treble and bass clefs. The music consists of chords and arpeggiated figures. The measure number '7' is indicated at the beginning of the first system.



Musical score for piano, measures 14-19. The score is written for both treble and bass clefs. It shows a transition from a slower tempo to a faster one. The tempo markings are *poco. rit.* and *Allegro Vivace*. The dynamic markings are *mp* and *mf*. A blue box highlights the transition area between measures 14 and 19.

Figura 5 (Paso de Andante a Allegro Vivace – Concierto para Marimba – Eric Ewazen)



Figura 6 (Paso de Lento a Allegro moderato – Colchester Fantasy²⁵ – Eric Ewazen)

Tras una sencilla introducción, se da comienzo el Tema A (CM) que se elabora mediante semicorcheas descendentes donde podemos encontrar la melodía en cada primera semicorchea de cada grupo, es decir, a modo de canto interno. Entonces la frase del Tema A está formada por secuencias que se encuentran siempre en la tonalidad original a diferencia de las secuencias modulantes. Así lo explica Piston en su libro *Harmony*: “la secuencia o bien es una secuencia modulante que cambia su centro tonal en cada transposición de modelo o es una secuencia no modulante con un único centro tonal.” (Piston, *Harmony*, 1941)

²⁵ Obra para quinteto de metales - 1987

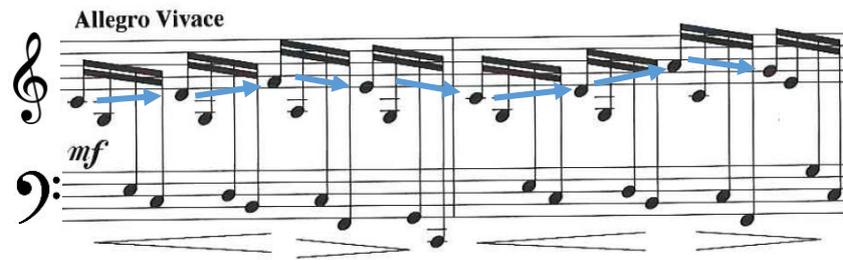


Figura 7 (c. 17-18, I Mov. – Concierto para Marimba – Eric Ewazen)

Con saltos interválicos de tercera, quinta y sexta, se forma la textura, que será el carácter rítmico de la mayor parte del primer movimiento.

Hacia un Tema B, se presenta una sección transitoria en forma de arpeggio para llegar a GbM, es decir, que no tiene razón melódica, pero si armónica. En el caso de la reducción para piano, dicho instrumento define las modulaciones en cada tiempo a manera de acordes y luego la marimba ejecuta estos acordes a manera de arpeggio. (Fig. 7)

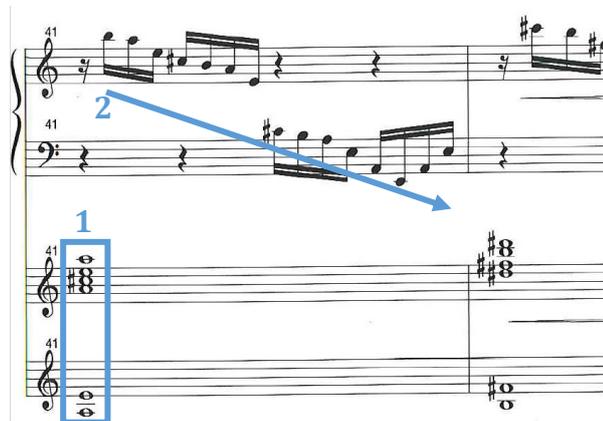


Figura 8 (c. 41, I Movimiento – Concierto para Marimba – Eric Ewazen)

Con una textura ligera homofónica, se da el inicio al Tema B (GbM) en el piano, además con un nuevo ritmo tanto en el piano como en la parte solista, encontrando la melodía en la primera voz de cada acorde. La voz de soprano, como se mencionó, contiene la melodía que se desarrolla con saltos y como lo muestra

Piston en su ejemplo, esta melodía debe utilizar la misma armonización por dichos saltos armónicos (grado conjunto). El Tema B (c.45) se da por el término fusión que es explicada por Mathes como “el cambio de una textura polirrítmica a una homorrítmica a través de la unión o conexión de las líneas, notablemente en puntos de cadencia. (Mathes, 2007)



Figura 9 (Ejemplo 9-3 – Harmony – Walter Piston)



Figura 10 (c. 43-49, cambio de textura – Concierto para Marimba – Eric Ewazen)

Con el ritmo propio del Tema A, pero esta vez , en C# m hace fácilmente destacable el comienzo del desarrollo a partir del c.108 y que, para llegar a la reexposición, se moverá a través de dos texturas ya encontradas en la sección de la exposición: la primera, con una sonoridad grave pero con el mismo tema rítmico de

semicorcheas con camino cadencial hacia la tónica (CM) y la segunda (figura 10), de acordes a cuatro voces en donde su melodía se encuentra en la voz soprano (Gm).



Figura 11 (c. 173 – 176, I Movimiento – Concierto para Marimba – Eric Ewazen)

El material del desarrollo, señala y se dirige hacia la tónica de la reexposición que es una sección descrita por Kuhn (1989) como: “un extraordinario elemento del movimiento de sonata ya que, esta sección es objetivo del desarrollo y da un nuevo comienzo a la exposición, todo esto en uno”. (Kuhn, 2003)

Nuevo comienzo que da lugar otra vez a CM, con un cambio a Cm a manera de puente, da paso a una cadencia. Material que se construye con el elemento primordial de semicorcheas, principalmente descendentes y con una sola línea melódica, es decir, con una textura monofónica.²⁶

Kuhn hace mención de fragmentos suplementarios para el final del movimiento y en el caso del primer movimiento del Concierto para Marimba, además de adicionar una pequeña coda, se aplica nuevamente la introducción coral sugiriendo una llamada de atención hacia el nuevo cambio de tempo, tempo *Presto*.

²⁶ Textura musical con una sola línea melódica sin un acompañamiento.



Figura 12 (Fragmento cadencial – Concierto para Marimba – Eric Ewazen)

2.3.2. Aspectos técnicos.

Hacia un acercamiento a la interpretación con ayuda de consejos, advertencias, sugerencias que serán tratados en el siguiente capítulo, vale anticipar aspectos importantes que ayuden a dar una vista general del contenido técnico en este movimiento.

A. Este movimiento, como se menciona anteriormente, está construido por dos materiales que son la homofonía y monofonía, siendo la monofonía la que más esté presente en esta primera parte del Concierto. Monofonía basada por semicorcheas tanto en su exposición, reexposición, cadencia como en su coda. Estas semicorcheas necesitarán de un balance uniforme para no quebrantar la línea melódica.

B. El uso de intervalos de quinta para la mano izquierda y de segunda para la mano derecha son muy frecuentes tanto en los golpes simples como en los golpes laterales. Esto exige una gran atención ya que al momento de ejecutarlos se tiende a tener la misma medida entre cada baqueta.

C. Este Concierto para Marimba se caracteriza por utilizar todo el registro que posee una marimba de 5 octavas, especialmente en su primer y segundo movimiento. Para trasladarse de una tesitura a otra se emplea una escala, ya sea ascendente o descendente, sin romper la línea melódica.

2.3.3. Aspectos agógicos y dinámicos.

Esta primera parte tiene cuatro secciones en donde su tempo no es expresado estrictamente por una cifra metronómica sino, por términos que dejan a libertad la elección, según requieran los diferentes pasajes de cada sección, como por ejemplo: la introducción coral la cual está establecida en un tempo Andante pero que podría variar levemente según la expresividad que se desee dar a conocer. Andante, Allegro Vivace y Presto son los únicos términos empleados en este primer movimiento, sin el uso de términos que aceleren o retarden el tempo.

El uso de reguladores en un mismo compás (c. 197), son los que dan realce al movimiento y a la melodía escondida en cada tiempo. Los usos de piano súbito seguido de crescendos ayudan a la expresividad del texto musical. Ewazen hace el uso de dinámica fuerte para pasar de una textura a otra, como lo hace antes de llegar al desarrollo, a la cadencia y a la repetición coral.

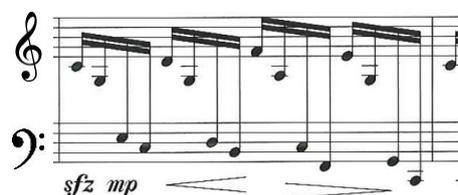


Figura 13 (c. 197 cresc., dim., en un mismo compás – Concierto para Marimba – Eric Ewazen)

2.4. Movimiento II

El contraste puede transmitir varias esencias que van desde lo suave a lo extravagante entre las diferentes secciones o partes de una obra, como puede ser en lo macro: un movimiento o en el micro: un motivo.

2.4.1. Análisis Formal.

Ewazen, en el II movimiento, además de indicar el tiempo de marcación con un Andante Cantabile, propone nuevas tramas que son anticipadas por el instrumento solista y que, al igual que en el I movimiento, mantiene el uso de corcheas y semicorcheas aplicadas con otro carácter.

Tabla 3 (Estructura formal del II Movimiento. Concierto para Marimba – Eric Ewazen)

Movimiento	Sección	Compás	Tonalidad
2	Exposición	1 – 107	FM
2	Desarrollo	108 – 180	Em
2	Reexposición	181 – 212	FM

Inicia con una breve introducción de la marimba (FM), estableciendo un ambiente pastoral valiéndose de la misma homofonía que encontramos en la introducción coral del I movimiento haciendo difícil identificar una línea melódica. Con esta corta introducción se establece un motivo rítmico, que según Mathes: “un motivo es reconocido en base a la repetición, y el ritmo a menudo es la característica más destacada de un motivo.” (Mathes, 2007), y que se convertirá en un elemento de unión para este movimiento.

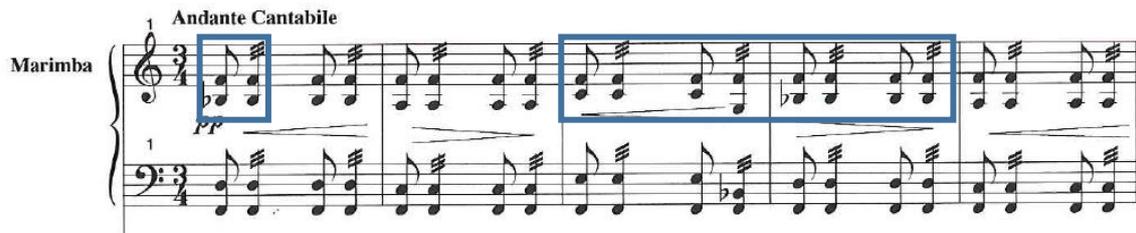


Figura 14 (c. 1-5 Introducción II Mov. – Concierto para Marimba – Eric Ewazen)

Posteriormente el piano ejecuta el tema principal, Tema A (Figura 14). Tema que está creado por octavas consecutivas, el uso del grado conjunto, buscando resolución en base a la escala descendente de FM. Eric Ewazen dispone en este movimiento, un acompañamiento con textura homofónica sincopada que no quebranta el canto que posee cada tema.



Figura 15 (Tema A II Mov. – Concierto para Marimba – Eric Ewazen)

El Tema A se duplica, esta vez, aplicando la inversión textural que consiste en la repetición de un elemento que intercambia su registro (c.17) y, además, la marimba cambia el ritmo cuando está en el registro agudo, produciendo un cambio de trama sin abandonar la tonalidad. Tras este proceso se inicia una transición breve para dar paso al Tema B. En esta transición, el piano ejecuta una pequeña frase que después es imitada en espejo por la marimba, en notas y en ritmo. (c. 27-34)



Figura 16 (c. 27-33 imitación en espejo, II Mov. – Concierto para Marimba – Eric Ewazen)

Con un ostinato en el registro grave de la marimba, inversión de textura y los rasgos afirmantes del piano se establece el Tema B (Dm), ejecutándose en la parte aguda de la marimba (c. 35-44). Indispensablemente, “el segundo tema debe tener un contraste claro con el tema principal y más aún con una tonalidad diferente” (Bas, 1947). En este caso, Ewazen hace uso de la subdominante y como se mencionó anteriormente, no pretende romper con el canto que posee cada tema o elementos del movimiento.

Después de ubicar el Tema B, se da una variación de la misma, transformando lo que antes eran valores largos como la blanca con punto a corcheas que viene de un referente del ostinato del compás 35.



Figura 17 (c. 35-36 Inicio Tema B)

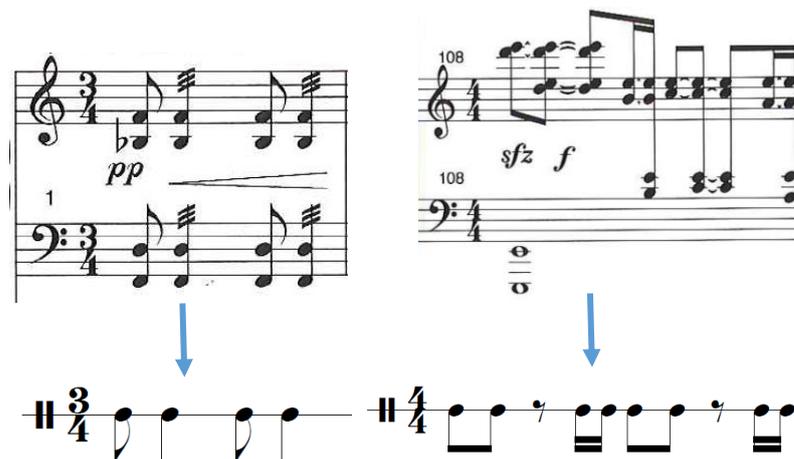
Figura 18 (c. 45-46 Variación Tema B)

Considerándose un puente independiente ya que, con ritmo y carácter propio (c. 63-68) y que pasa por un proceso modulante para regresar nuevamente al Tema A, esta vez se encuentra en diferente ambiente tonal (F#M).

A comparación del Tema A en la cual, la melodía se encontraba en el piano, esta vez la marimba la posee con una leve variación sin dejar de usar los saltos en intervalos de segunda.

Ewazen anticipa el material que se encontrará en la sección del desarrollo como la adición de las fusas en arpeggios al igual que veremos una característica secuencial que crea tensión y expansión modulante careciendo, en esta sección, de una melodía o tema concreto.

El desarrollo (Em) se inicia con un ritmo estable en el piano (c. 108), ritmo que tiene una similitud en cuanto a su elaboración y longitud de compases (5 compases) al del ritmo inicial del movimiento.



The figure displays two musical excerpts. The left excerpt is in 3/4 time, marked *pp*, and shows a melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. The right excerpt is in 4/4 time, marked *sfz* and *f*, and shows a complex melodic line in the treble clef and a bass line in the bass clef. Below each excerpt, a blue arrow points to a simplified rhythmic pattern on a single staff. The first pattern is in 3/4 time, and the second is in 4/4 time.

Figura 19 (Patrones rítmicos, II Mov. – Concierto para Marimba – Eric Ewazen)

Todo el desarrollo se basa en bloques de secuencias que, al ir cambiando y transformándose, crea tensión no solo por las progresiones sino también por la

carencia de una melodía específica que caracteriza a esta sección de desarrollo, una melodía que contiene una forma vocal y simétrica. Piston argumenta varios tipos de melodías, entre estas está la melodía figurada y explica que: “sus notas sucesivas con un modelo repetitivo tienen un carácter melódico como en otra melodía, sin embargo, una figuración dado, en especial si contiene arpegiado, proyectará más la armonía que la melodía.” (Piston, Armonía, 1998). Ewazen hace de ésta, una herramienta melódica (fig. 19), con saltos interválicos y diferentes texturas para avanzar libremente en el ambiente tenso de la tonalidad.

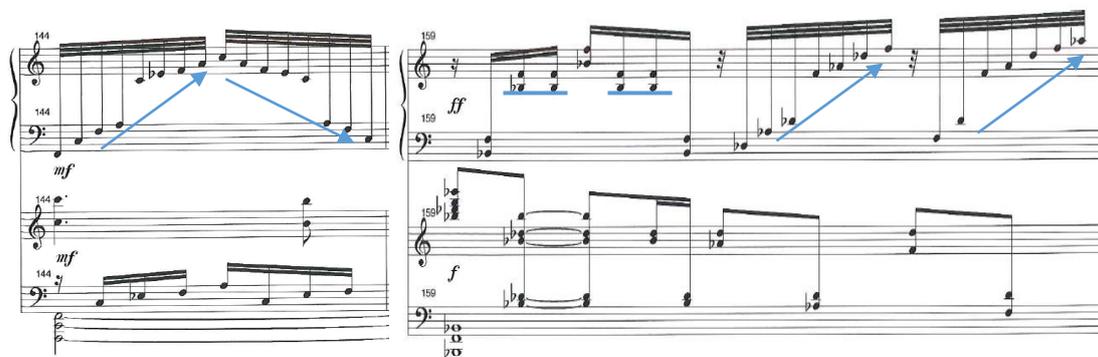


Figura 20 (c. 144, 159 II Mov. – Concierto para Marimba – Eric Ewazen)

La reexposición (FM) inicia nuevamente con la instrucción rítmica del inicio y volviendo a la métrica de 3/4 (c. 181), observando que el acompañamiento esta vez lo posee el piano. Al hablar de cambio de textura, el Tema A de la reexposición pasa a ser construida por intervalos de tercera en la segunda voz dando una armonización más estable a la melodía.

Esta reexposición breve se divide en tres partes: la primera, llevando el Tema A (c. 181), esta vez en la marimba; la segunda, toma material del desarrollo, sin una melodía concreta (c.197) y la tercera, en la que nos encontramos con una sección final o coda (c. 202) que según Mathes “ocurre en frases que llevan a una sección o

movimiento hacia una cadencia final. Puede darse por progresiones cadenciales, puntos de pedal, reiteración de material temático y aceleración o desaceleración rítmica en varias combinaciones.”

2.4.2. Aspectos Técnicos

A diferencia de I movimiento y III movimiento que suelen compartir su homofonía o polifonía, interválica, ritmo, tempo, etc. Ewazen toma técnicas propias de la marimba como el uso de trémolos y de la polifonía que se puede ejecutar con las cuatro baquetas. A continuación, se tratará varios aspectos técnicos que deben tomarse en cuenta para resolver la obra con solvencia:

- A. Siendo un movimiento lento, se puede ejecutar fácilmente y sin mucha tensión los trémolos. Estos se presentan independientes a cada mano, notas - ritmos y en ciertas ocasiones se muestran con ritmos y duración homogénea.

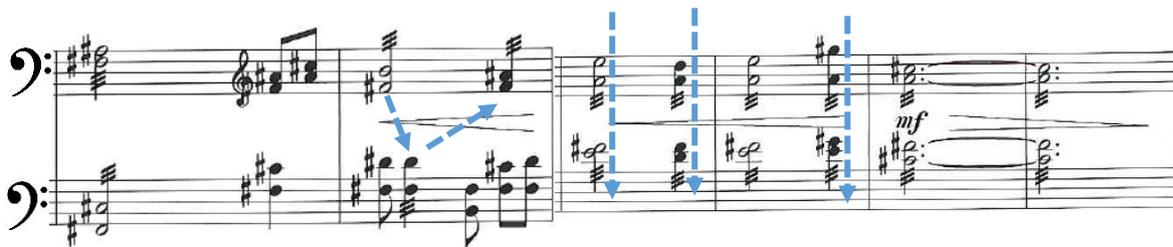


Figura 21 (c. 74-75 independencia de manos, 59-62 trémolos homogéneos. II Mov. – Concierto para Marimba – Eric Ewazen)

- B. El control de un ritmo y tempo estable en el momento de ejecutar los pasajes con fusas junto con la confinación de semicorcheas. El uso de la fusa en este movimiento puede crear una sensación de aceleración del tempo dando un cambio totalmente de atmosfera.



C. Abordando el tema de la tesitura, los diferentes pasajes del movimiento se trasladan de una tesitura a otra en la marimba (C2 – Bb6) por medio de la línea musical ya sea esta descendente o ascendente. Totalmente contrario al primer movimiento que pasa de un registro a otro rápidamente.

D. Los intervalos comprendidos de segunda a cuartas, hacen más cómodo la ejecución de los trémolos, es decir, sin aplicar mucha tensión. Además, estos pequeños intervalos dan la facilidad de que, los pasajes con fusas, obtengan una fluidez en ritmo y dinámica.

Se encuentran, también, intervalos de octavas que están construidas con figuraciones largas, haciendo más ágil la ejecución sin alterar su dinámica.

E. En cuanto a textura, a diferencia del primer movimiento que presenta monofonía como material característico, este movimiento emplea la homofonía. Encontramos dos líneas bien diferenciadas que son la melodía y el acompañamiento.

2.4.3. Aspectos agógicos y dinámicos

Con solo Andante Cantabile como indicación metronómica, este movimiento puede hacer uso constante de la expresión Cantabile permitiendo hacer uso de ritardandos cuando la melodía lo amerite. En el segundo capítulo se detallará varios fragmentos que puedan ser considerados para la modificación de tu tempo dependiendo del texto melódico, rítmico y cuando haya cambios de textura (fig. 21).



Figura 22 (c. 21 II Mov. – Concierto para Marimba – Eric Ewazen)

Cambios de dinámica seguidos de crescendo a disminuyendo son plasmados cuando la melodía se presenta en textura polifónica tanto en el piano como en la marimba. Para los segmentos secuenciales, Ewazen aplica una dinámica estable que no varía hasta llegar a un cambio textural diferente. La presencia de reguladores da un valor adicional al termino *Cantabile* ya que, ayuda más, a la expresión musical que al texto rítmico.

2.5. Movimiento III

Con diferente carácter, tempo, forma y métrica, se da el inicio del tercer movimiento. Este pues, exige un control absoluto del pulso y dinámica que ayudará al interprete a alcanzar un carácter triunfante y heroico.

Al hablar de una diferente forma, nos referimos al Rondo. Forma que “es casi encontrada exclusivamente en los finales de piezas barrocas con múltiples movimientos y que, después de Beethoven, la forma Rondo se lo puede encontrar con frecuencia en las secciones finales de los conciertos”. (Mathes, 2007)

2.5.1. Análisis Formal.

Rondo elaborado por 5 secciones que constan de estribillos y episodios, términos utilizados por James Mathes, para general contraste de temas y texturas a lo largo del movimiento.

En este movimiento, el compositor utiliza dos materiales que son importantes tener en consideración. La primera consta de una técnica propia en la ejecución de la marimba: la interpretación con el leño de las baquetas en las láminas y el segundo: la repetición coral del I movimiento, esta vez, junto con el acompañamiento.

Tabla 4 (Estructura formal del III Movimiento. Concierto para Marimba – Eric Ewazen)

<u>Movimiento</u>	<u>Sección</u>	<u>Compás</u>	<u>Tonalidad</u>
3	Estribillo - A	1 – 115	Dm
3	Episodio - B	116 – 216	Bm
3	Estribillo – A'	217 – 310	Dm
3	Episodio - C	311 – 327	CM
3	Estribillo – A''	328 – 361	CM

Dejando atrás la monofonía y polifonía analizadas en los dos movimientos anteriores, seguimos con una textura sincopada y homofónica en el movimiento tres. Textura iniciada por el acompañamiento (Dm) y luego rectificada por la marimba, dando a saber el uso constante del golpe doble lateral en cada mano (c. 3) durante toda la forma. Así inicia la sección o estribillo A, con un motivo sincopado y su melodía en la voz soprano.

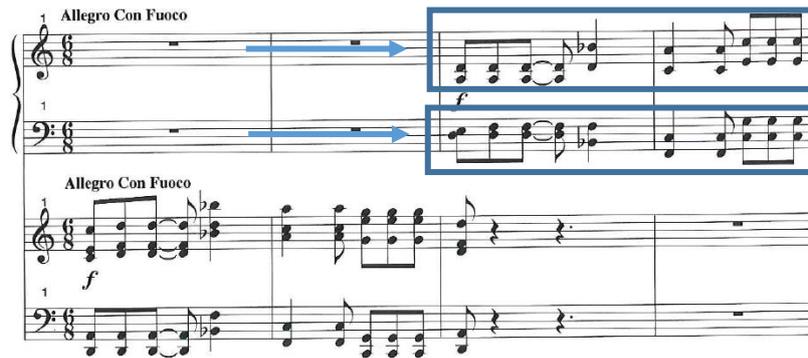


Figura 23 (Inicio. III Mov. – Concierto para Marimba – Eric Ewazen)

Cambiando de métrica, pero no de tempo, comienza el episodio B (Bm). La marimba ejecuta el tema principal (c. 116) que expresa el ritmo sincopado que será usado en esta sección aplicando variaciones y en ciertas ocasiones, con el apoyo rítmico y armónico como se muestra en el compás 122 (Em).

Ewazen hace uso nuevamente, pero breve, de un material del I movimiento que se puede describir como una forma cíclica, descrita por Mathes como: “un trabajo musical de vario movimientos donde se usa un mismo material temático en más de un movimiento” (Mathes, 2007).



c. 161 – 162 III Mov.

c. 17 I Mov. c. 53 I Mov.

Figura 24 (Reutilización de material temático. III Mov. – Concierto para Marimba – Eric Ewazen)

Antes de dar inicio al estribillo A', se presenta una larga introducción en el acompañamiento (Cm). Esta regresa con la métrica y ritmo original del inicio (c.202).

Tras este segmento, retomamos nuevamente la tonalidad (Dm) y se da comienzo a la sección A' (c.217), agregando valores para reforzar la armonización y controlar el pulso rítmico.

Anteriormente se habló de un material que se convertiría en herramienta de conexión entre el I y III movimiento. La introducción coral aparece entonces, después de un el proceso cadencial del estribillo A' que culmina en CM (G7M-CM) y dando inicio al material coral esta vez con el acompañamiento al unísono (c. 312).



Figura 25 (c. 309 – 312. III Mov. – Concierto para Marimba – Eric Ewazen)

Eric Ewazen, a través del coral, encamina este movimiento hacia el estribillo A'' (c. 328) para finalizar con CM y así mantener un vínculo de relación entre las funciones de cada movimiento de este concierto.

2.5.2. Aspectos Técnicos

Tras una manipulación minuciosa de los materiales del I y II movimiento, la ejecución de los materiales técnicos del este último movimiento, serán ejecutados con una crítica musical que se viene construyendo gracias al trabajo posterior de los dos primeros movimientos.

A. Refiriéndonos al pulso de este movimiento, requerirá de un control rígido en el ritmo ya que, al estar escrito en un compás compuesto (6/8) se tiende a convertirse en un compás en $\frac{3}{4}$. Esto puede dar camino a otra interpretación, en donde se puede agregar acentos en donde no los hay, debido a la confusión del pulso.

B. Por lo general, los golpes laterales dobles necesitarán de una misma intensidad tanto en la mano derecha como en la izquierda, tratando de tener un equilibrio en los acordes sin acentuar una nota más que la otra.

C. Ewazen, desde el compás 165 al 174 aplica una técnica que consta de la ejecución con el leño de las baquetas. Este método se indica por el signo 'x' indicando el cambio de ángulo de las baquetas y por ende del sonido de la marimba.

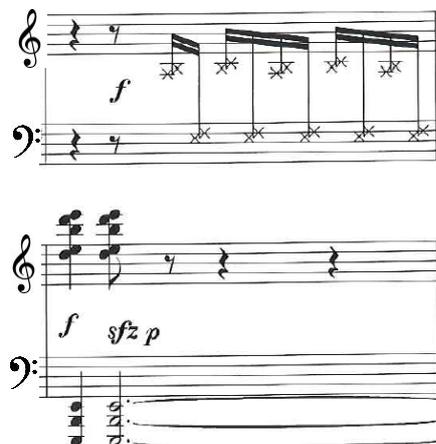
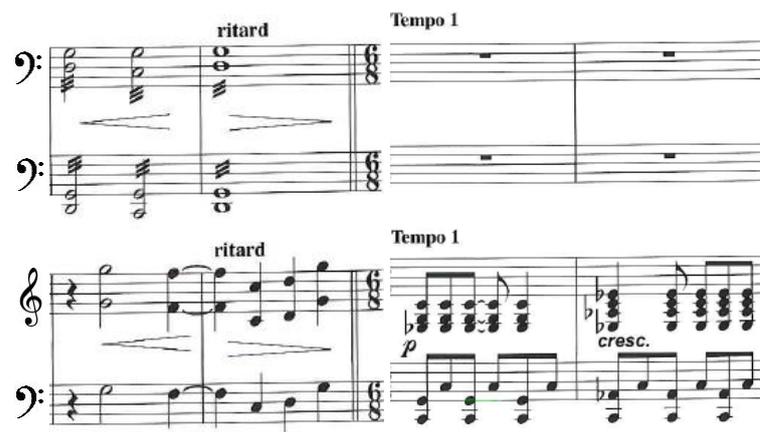


Figura 26 (x = ejecutar con el leño de la baqueta. III Mov. – Concierto para Marimba – Eric Ewazen)

D. El uso de trémolos para este movimiento no será constante. Este material de prolongación de notas, aparece por dos ocasiones que pueden ser interpretados con mejor agilidad y criterio ya que, gracias a la introducción coral (I mov.), estos tienen bases en su composición.

2.5.3. Aspectos agógicos y dinámicos

Solo cuando el carácter de una sección o fragmente lo amerite, Ewazen pone en conocimiento el tempo en cada una de ellas como, por ejemplo: el pasar de una textura a otra (Fig. 26). Independientemente de estas indicaciones, el compositor desea un carácter triunfante que plasma a través del término: Allegro Con Fuoco.



The image shows a musical score for Marimba, measures 200-203. It consists of two systems of staves. The first system has two bass staves. The second system has a treble staff and a bass staff. The score is divided into two sections. The first section, measures 200-201, is marked 'ritard' and shows a gradual slowing down of the music. The second section, measures 202-203, is marked 'Tempo 1' and shows a return to the original tempo. The second system includes dynamic markings 'p' (piano) and 'cresc.' (crescendo).

Figura 27 (c. 200 – 203. III Mov. – Concierto para Marimba – Eric Ewazen)

Haciendo uso de los sforzato²⁷ y dinámica fuerte, se expresa claramente un ambiente enérgico y heroico, dando un protagonismo absoluto al instrumento solista. Instrumento que ha tenido diferentes papeles en todo el concierto ya que, en el I movimiento: existe una relación equilibrada entre la marimba y el acompañamiento, expresando diálogo; en el II movimiento: la marimba pasa a ser

²⁷ Agregar un fuerte énfasis a una nota dada.

un instrumento acompañante, creando una nube armónica al no poseer frecuentemente una melodía específica.

Los usos de reguladores estarán más presentes cuando se dé la ejecución de trémolos ya que, ayudan a la expresividad del sonido y del carácter.



The image shows a musical score for a marimba, measures 188-194, from the third movement of the Concerto for Marimba by Eric Ewazen. The score is written for four staves: two bass staves (left) and two treble staves (right). The key signature is two flats (B-flat and E-flat). The score features a complex harmonic texture with many chords and some melodic lines. Dynamics include *mp* (mezzo-piano) and *p* (piano). The notation includes various rhythmic values and articulation marks.

Figura 28 (c. 188 – 194. III Mov. – Concierto para Marimba – Eric Ewazen)



Capítulo III

3. Propuesta Interpretativa

Ejercicios técnicos, digitación, dinámica, serán discutidos en este capítulo, teniendo como objetivo resolver dificultades en varios pasajes que se encuentran en cada movimiento y también, aportar en la expresividad musical que puede ser extraído a través de la dinámica y tempo, dependiendo del discurso musical.

3.1. Trémolos

Estos son producidos por una continuación de golpes y así producir una prolongación del sonido de la tecla o teclas. En el caso de la marimba, existen varios tipos de trémolos que varían en velocidad y en la alternación de las baquetas que dependerá según la línea melódica y en la octava que se esté ejecutando cierto pasaje.

Manel Ramada, en su Atlas de Percusión, señala los trémolos: tradicionales, mandolina, etc., y Mitchell Peters, en su Method for Mallets, señala un trémolo “ripple” o de onda. Como estos ejemplos, hay variedad de teorías que explican y describen los trémolos. Para el Concierto para Marimba nos mantendremos sujetos a tres de ellos que son:

Trémolo vertical

También conocido como trémolo alternado o tradicional. Su ejecución consta de golpear las teclas simultáneamente con un par de baquetas en una mano derecha, seguido del golpe de dos baquetas con la mano izquierda.



Trémolo de una mano

Las dos baquetas (en cada mano) se mueven alternadamente, con un control en cada baqueta al momento de golpear y utilizando un movimiento de torque en la muñeca.

Trémolo independiente

Básicamente las baquetas (1-2-3-4) golpean el teclado independientemente con un control para cada una de estas. Este trémolo tiene similitud con el trémolo de onda que golpea las teclas independientemente, pero esta solo requiere de un control en las baquetas externas (1 y 4)

En la siguiente tabla se indica una guía para el tipo de trémolos que se puede aplicar de acuerdo con la expresión musical que se desea obtener, es decir, para enfatizar alguna voz o para expresar una atmosfera.

Tabla 5 (Aplicación de los diferentes trémolos en cada movimiento)

Movimiento I				
<u>Tipo de trémolo</u>	<u>Característica</u>	<u>Función</u>	<u>Velocidad</u>	<u>Campases en donde aplicarlo</u>
Vertical o tradicional	Alternación de cada mano con dos baquetas	Dar énfasis a la línea melódica	Lento Mediano Rápido Lento con poco rit.	1-7, 224, 256-258 12, 62, 106-107, 259-265, 269-271 8-11, 50, 54, 56, 121, 266-267, 287 13-14, 229
Independiente	Cada baqueta golpea autónomamente una de la otra, pero con control por parte del interprete	Crear una atmosfera de tensión, relajación o suspenso	Lento Mediano Rápido	15-16
De una mano	La mano derecha ejecuta el trémolo mientras la mano izquierda solo da un golpe	Dar realce a un pasaje que necesita resolución	Rápido	52



Movimiento II				
<u>Tipo de trémolo</u>	<u>Característica</u>	<u>Función</u>	<u>Velocidad</u>	<u>Campases en donde aplicarlo</u>
Vertical o tradicional	Alternación de cada mano con dos baquetas	Dar énfasis a la línea melódica	Lento Mediano Rápido Rápido con poco rit. Mediano con poco rit.	57-59, 169-172, 180, 204-207 3, 11, 13-14, 56, 73, 109, 117, 119, 121, 123, 179, 209-210 29-30, 34, 41-42, 55, 60, 62, 67, 94-95, 108, 129 47-48, 61 10
Independiente	Cada baqueta golpea autónomamente una de la otra, pero con control por parte del interprete	Crear una atmosfera de tensión, relajación o suspenso	Lento Mediano	44, 211-212 1-2, 4-9, 22-25, 70, 72
De una mano	La mano derecha ejecuta el trémolo mientras la mano izquierda solo da un golpe o viceversa	Dar realce al motivo melódico de un pasaje	Lento Mediano Rápido	51-54 12, 22-25, 34, 35-36, 43, 75-84, 187-196 37-40



Movimiento III				
<u>Tipo de trémolo</u>	<u>Característica</u>	<u>Función</u>	<u>Velocidad</u>	<u>Campases en donde aplicarlo</u>
Vertical o tradicional	Alternación de cada mano con dos baquetas	Dar énfasis a la línea melódica	Lento	200-201
			Mediano	188-199
			Rápido	25-26, 241-242, 312-320.
Independiente	Cada baqueta golpea autónomamente una de la otra, pero con control por parte del interprete	Crear una atmosfera de tensión, relajación o suspenso	X	X
De una mano	La mano derecha ejecuta el trémolo mientras la mano izquierda solo da un golpe o viceversa	Dar realce a un pasaje que necesita resolución	X	X

3.2. Digitación

Tras el proceso evolutivo de la marimba, se ha venido desarrollando literatura que ayude con el proceso de digitación – a través de estudios- a la hora de montar cualquier obra. En el caso de la marimba, la digitación va conjuntamente con la articulación y a la vez, estos dependen del tipo de golpe a emplearse.

***célula, motivo o frase* ➡ articulación ➡ tipo de golpe ➡ digitación**

Figura 29 (Proceso para definir la digitación)

Para la ejecución de piezas con 4 baquetas, además de las habilidades musicales y del tipo de técnica de agarre²⁸ de cada solista, el proceso de digitación será útil para: dar facilidad a la interpretación musical y fraseo, incrementar la precisión en notas y ritmos, ayudar al percusionista a sentirse físicamente cómodo. Proceso que es esencial en el estudio para la interpretación como también lo puede ser en el caso de las cuerdas, los arcos.

A continuación, se explica los tipos de digitación que pueden ser empleados en diferentes pasajes, seguido de una tabla, indicando el tipo de golpe que se necesita de acuerdo con la articulación y digitación.

Digitación alternada

Consta de la alternación de la mano derecha con la izquierda para cada golpe o nota. Esta digitación es la más común y se divide en tres tipos:

²⁸ Tipos de agarre de 4 baquetas: Tradicional, Burton, Musser, Stevens

- Digitación alternada interna: se trata en utilizar únicamente las baquetas internas, es decir, las baquetas 2 y 3.

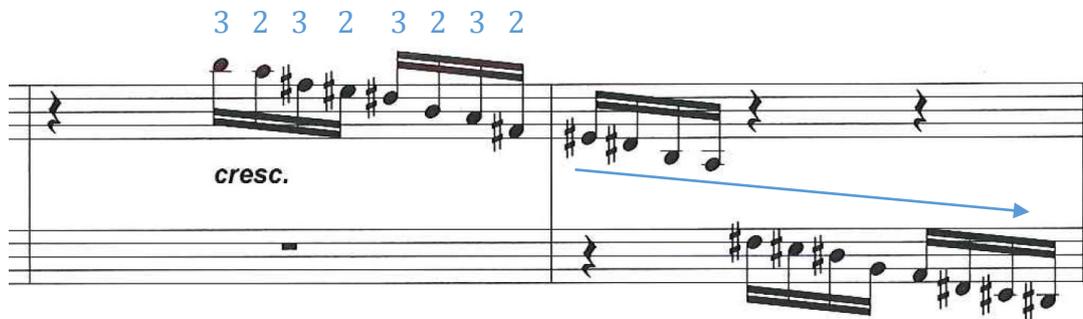


Figura 30 (c. 152, 153.I – Mov. Ejecución con las baquetas internas)

- Digitación alterna de 4 baquetas: seguimos alternando la mano derecha con la mano izquierda, pero también se pueda incorpora a una baqueta externa (1 o 4).

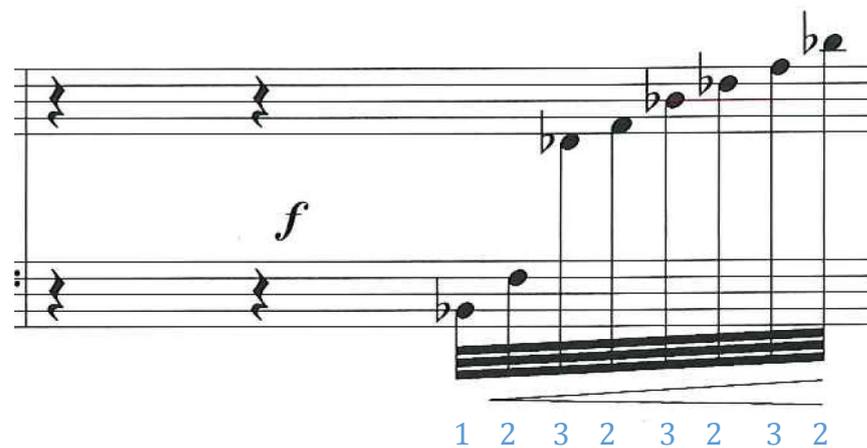


Figura 31 (c. 202 – II Mov. Golpe doble lateral, seguido de la alternación de las baquetas internas)

- Digitación alternada de doble vertical: ambas manos, con dos baquetas cada una, se golpean alternando izquierda con derecha.

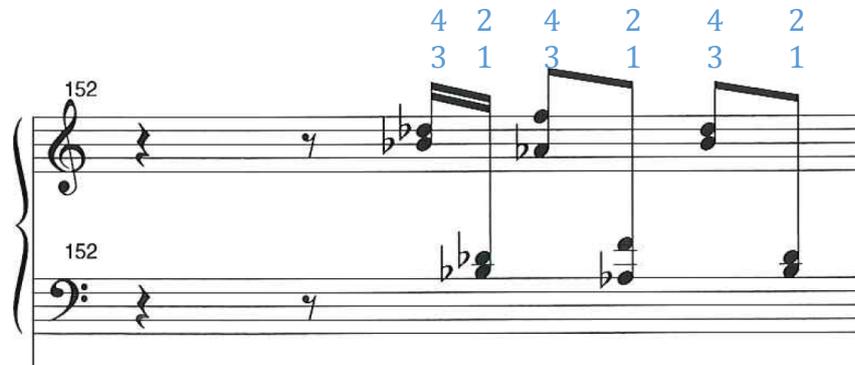


Figura 32 (c. 152 - II Mov - Alternación de manos)

Digitación consecutiva

Dirigida para un grupo de tres y cuatro notas que necesitan ejecutarse en un orden ya sea ascendente o descendente. (1-2-3 o 3-2-1 / 1-2-3-4 o 4-3-2-1)



Figura 33 (c. 303 – III Mov. – Aplicación del golpe doble lateral)

Digitación doble

Se da en el momento que aparece dos notas consecutivas, exigiendo de la ejecución con la misma baqueta o mano. Esta digitación posee dos tipos:

- Doble independiente: con una solo baqueta, ejecutamos la misma nota dos veces rápidamente.



Figura 34 (c. 116 – III Mov. – digitación que evita la ruptura de la secuencia)

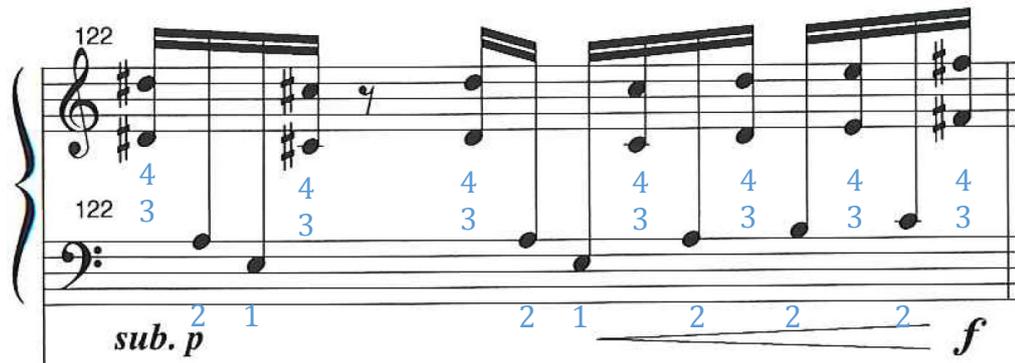
- Doble vertical: con dos baquetas en una mano, se ejecuta las mismas notas dos veces inmediatamente.



Figura 35 (c. 173, 174. – I Mov. – digitación evidente en acordes de 4 notas)

Digitación múltiple

La digitación múltiple es lo recomienda para pasajes en las cuales se necesite que cada mano funcione independientemente una de la otra.



The musical score consists of two staves, treble and bass clef. The treble clef staff contains a sequence of notes with fingerings 4 and 3. The bass clef staff contains a sequence of notes with fingerings 2 and 1. The piece begins with a piano (*p*) dynamic and concludes with a forte (*f*) dynamic. The measure numbers 122 through 127 are indicated at the beginning of the score.

Figura 36 (c. 122. – III Mov. – Combinación con dos tipos de golpe)

Digitación de plano

Esta digitación se basa en que cada mano toca notas en un diferente plano de manera horizontal, es decir, la una mano toca notas naturales mientras la otra mano toca las notas alteradas. Esto sirve para mantener a nuestras manos separadas entre las 2 literas de la marimba.

A continuación, se presenta un cuadro con una digitación que ayude a ligereza y fluidez de las baquetas para no romper ni crear rupturas en el fraseo y en la melodía.



Tabla 6 (Digitación sugerida basada en los tipos de golpes por L. Howard Stevens)

Movimiento I			
<u>Digitación</u>	<u>Tipo de golpe</u>	<u>Descripción</u>	<u>Compases en donde aplicarlo</u>
Alternada interna	Simple independiente	Golpear alternadamente con la baqueta 2 y 3.	29, 41, 48, 148-157
Alterna / 4 baquetas	Simple independiente	Golpear alternadamente con la baqueta 2 y 3, en ciertos casos, de la baqueta 1 o 4.	41, 44
	Simple alternado	Se alterna las dos baquetas de una misma mano para luego seguir con la baqueta 2 y 3.	
Alternada de doble lateral	Doble Vertical	Con una mano, golpear paralelamente con las baquetas 1 y 2 o 3 y 4.	37-38, 131, 171
Consecutiva	Doble lateral	Con un solo movimiento de muñeca de ejecuta ambas baquetas, siendo el primer golpe más rápido que el segundo.	1-4, 108
Doble independiente	Simple independiente	Golpear dos veces con la misma baqueta controlando su peso.	71
Doble vertical	Doble Vertical	Con una mano, golpear paralelamente con las baquetas 1 y 2 o 3 y 4.	49-55, 70
Múltiple	Combinación de todos los golpes anteriores ya explicados.	Varía su combinación para facilitar a agilidad al momento de tocar y para resaltar la polifonía cuando se necesite.	40, Cadencia



Movimiento II			
<u>Digitación</u>	<u>Tipo de golpe</u>	<u>Descripción</u>	<u>Compases en donde aplicarlo</u>
Alternada interna	Simple independiente	Golpear alternadamente con la baqueta 2 y 3.	48, 136, 144, 150
Alterna / 4 baquetas	Simple independiente	Golpear alternadamente con la baqueta 2 y 3, en ciertos casos, de la baqueta 1 o 4.	63-66, 159
	Simple alternado	Se alterna las dos baquetas de una misma mano para luego seguir con la baqueta 2 y 3.	
Alternada de doble lateral	Doble Vertical	Con una mano, golpear paralelamente con las baquetas 1 y 2 o 3 y 4.	12, 110, 151, 159
Consecutiva	Doble lateral	Con un solo movimiento de muñeca de ejecuta ambas baquetas, siendo el primer golpe más rápido que el segundo.	90-91, 144
Doble independiente	Simple independiente	Golpear dos veces o más, con la misma baqueta controlando su peso.	35, 208
Doble vertical	Doble Vertical	Con una mano, golpear paralelamente con las baquetas 1 y 2 o 3 y 4.	15-16, 49-54, 159
Múltiple	Combinación de todos los golpes anteriores ya explicados.	Varía su combinación para facilitar a agilidad al momento de tocar y para resaltar la polifonía cuando se necesite.	90-91, 158



Movimiento III			
<u>Digitación</u>	<u>Tipo de golpe</u>	<u>Descripción</u>	<u>Compases en donde aplicarlo</u>
Alternada interna	Simple independiente	Golpear alternadamente con la baqueta 2 y 3.	85-92, 116, 160, 175
Alternada / 4 baquetas	Simple independiente	Golpear alternadamente con la baqueta 2 y 3, en ciertos casos, de la baqueta 1 o 4.	39
	Simple alternado	Se alterna las dos baquetas de una misma mano para luego seguir con la baqueta 2 y 3.	35-36, 156-159, 163, 171
Alternada de doble lateral	Doble vertical	Con una mano, golpear paralelamente con las baquetas 1 y 2 o 3 y 4.	75-82, 116, 165
Consecutiva	Doble lateral	Con un solo movimiento de muñeca de ejecuta ambas baquetas, siendo el primer golpe más rápido que el segundo.	161, 171, 321-323
Doble independiente	Simple independiente	Golpear dos veces con la misma baqueta controlando su peso.	
Doble vertical	Doble vertical	Con una mano, golpear paralelamente con las baquetas 1 y 2 o 3 y 4.	3-5, 53
Múltiple	Combinación de todos los golpes anteriores ya explicados.	Varía su combinación para facilitar a agilidad al momento de tocar y para resaltar la polifonía cuando se necesite.	53, 116, 171
Plano	Doble lateral	Con un solo movimiento de muñeca de ejecuta ambas baquetas, siendo el primer golpe más rápido que el segundo.	182-187



Esta digitación, antes explicada, pretende ser una guía para el proceso de montaje del concierto y para responder varias dudas al momento de su estudio. Por lo tanto, es de gran cuidado estudiar cada frase musical y entender su significado para, por medio de la digitación, dar la sonoridad y claridad que este necesite.

“Lo más importante para recordar es que cualquier digitación debe fortalecerse, para no debilitar la frase”. (Kent, 2014, pág. 32)

3.3. Ejercicios técnicos

Los siguientes ejercicios están basados en varios aspectos que fueron expuestos en el capítulo II. Varios fragmentos del concierto han sido reformados en ejercicios técnicos para ayudar con la agilidad interpretativa y su complejidad de ejecución.

Los tres movimientos exigen un proceso técnico para su facilidad en cuanto a la ejecución, sin embargo, en el primer movimiento nos encontramos con todas las dudas técnicas que abarca la obra y que, con ayuda de los siguientes ejercicios, tendremos una visión para la solvencia de preguntas sobre el II y III capítulo.

Tabla 7 (Ejercicios técnicos dirigidos para el Concierto para Marimba)

Fragmento	Ejercicio
c. 17 – I Mov.	
<p><u>Observaciones:</u> Ser cuidadoso que todas las notas sean golpeadas con el mismo peso y velocidad. Debe existir uniformidad.</p>	
c. 28 – I Mov.	
<p><u>Observaciones:</u> Tener mucha atención con los movimientos de los brazos y definir el lugar de golpe en la tecla para medir de distancia entre cada baqueta.</p>	
c. 49 – I Mov.	
<p><u>Observaciones:</u> Asegurarse que cada acorde sea uniforme, evitando las apoyaturas. Aplicarlos en varios tempos: lento, andante y allegro.</p>	
c. 148-149 – I Mov.	
<p><u>Observaciones:</u> Con la aplicación de los golpes independientes, asegurarse que cada nota tenga la misma dinámica y así construir la fluidez del pasaje. Este ejercicio se lo aplicara también para los compases 152-158.</p>	

c. 22 – II

Mov.



Observaciones: Este ejercicio será de ayuda en todo el movimiento ya que, ayuda a controlar la estabilidad del trémolo y facilita identificar claramente la velocidad (corcheas-fusas) de cada cambio que pueden ser aplicados, combinándolos, en los compases 74-84.

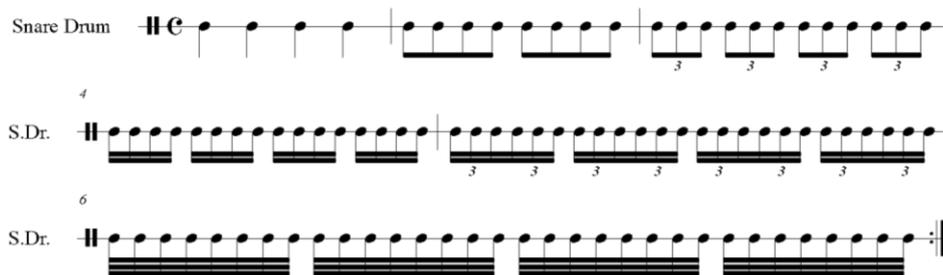
c. 49 – II

Mov.



Observaciones: Crea una independencia entre las manos para ayudar con el desarrollo de la polifonía y enfatizar más la línea melódica. Combinar con cada dinámica, en cada mano. Hacer el mismo ejercicio intercambiando solo el ritmo para las dos manos.

II Mov.



Observaciones: Nunca esta demás realizar ejercicios que nos ayude a cambiar de figuración sin ninguna pausa o traba, que los golpes sean claros y medidos. Este ejercicio ejecutado en la caja, servirá para controlar nuestro pulso que es necesario en todo el movimiento. Se recomienda realizar el ejercicio a tempo

lento y mezclar los compases al azar. Ejercicio dirigido también para el III movimiento.

c. 3 – III

Mov.



Observaciones: Ejercicio que debe ser realizado a tempo lento, siempre manteniendo el pulso del tresillo. Al ser estudiada en un tiempo lento no se recomienda levantar mucho los brazos ya que, este ejercicio pretende desarrollar la agilidad al momento de cambiar de intervalos.

c. 85 – III

Mov.



Observaciones: Se recomienda para este ejercicio, no utilizar la fuerza del brazo. Simplemente el movimiento de la muñeca hará más ágil la ejecución sin crear tensión en el intérprete. Se recomienda mirar solo la mano izquierda en el estudio de este ejercicio.

Ejercicios como los mencionados, serán un referente para abarcar los pasajes de todo el concierto. Referente que nos ayude a crear variaciones de ejercicios que no solamente puedan ser útiles en este concierto, si no, en otras obras para marimba y porque no también para el vibráfono.



3.4. Tempo

“La notación musical no es más que un escaso bosquejo de la música en si – un sistema de signos convencionales – cuyo significado puede ser trágicamente malinterpretado si la inteligencia del ejecutante no está guiada por su instinto”. Hans Gál.²⁹

Si bien es cierto, la interpretación ha ido evolucionando paralelamente con la música de cada período, sometiéndose al análisis para comprender los parámetros de una obra y compaginando con las notaciones que, en cada período musical, han poseído más de un significado para su interpretación.

En cuanto al tempo, no existe evidencia de interpretaciones erróneas causadas por un mal concepto del significado de tempo en la música de los primeros tiempos como el renacimiento, pero hoy en día, los compositores siguen con la misma idea de utilizar las expresiones habituales como lo son Lento, Presto, etc., pero en esta ocasión la armonización, el fraseo, la articulación, la claridad de la melodía o melodías brindan conceptos para una definición idónea del tempo. Estos conceptos brindados, además de los instrumentistas o solistas, también son analizados por directores y compositores.

En nuestros tiempos tenemos un rango que nos ayude a establecer el tempo correcto de acuerdo con los parámetros mencionados anteriormente. Para este concierto el compositor aplica las siguientes notaciones, seguido del tempo sugerido de acuerdo con la articulación, arpeggios y claridad melódica.

²⁹ Viena 1890-1987. Compositor, profesor y autor.



Tabla 8 (Tempo sugerido – ppm³⁰ - en el Concierto para Marimba)

Tempo			
<u>Notación</u>	<u>Indicaciones adicionales</u>	<u>Significado</u>	<u>Rango</u>
Andante		Pausado, ritmo de marcha.	60 – 80 ppm
Allegro	Vivace	Vivamente animado	100 – 130 ppm
Presto		Rápido	140 – 170 ppm
Andante	Cantabile	Melodiosamente pausado	60 – 80 ppm
Allegro	con Fuoco	Vivamente con brío y vigor. Vivamente alegre.	100 – 140 ppm
Maestoso		Majestuoso, con gran honor.	60 – 80 ppm
Tempo Sugerido			
Movimiento	Notación	Tempo	
I	Andante	60 ppm	
I	Allegro Vivace	120 ppm	
I	Presto	140 ppm	
II	Andante Cantabile	50 ppm	
III	Allegro con Fuoco	130 ppm	
III	Maestoso	70 ppm	

³⁰ PPM: pulsaciones por minuto.



3.5. Recomendaciones para la interpretación

- Prestar atención al momento de elegir las baquetas³¹, ya que el I y III movimiento exige una claridad de las notas y el II movimiento necesita de un golpe suave que ayuden con la sonoridad sutil y a la pastosidad de los trémolos.
- Si un pasaje lo requiere, la postura corporal debe alinearse con dicho pasaje que ayude a la comodidad de brazos y muñecas para obtener un sonido sustentable como en los acordes, saltos y arpeggios.
- Prestar mucha atención a los trémolos ya que, no todos van a tener la misma velocidad y dinámica. Todo esto dependerá del discurso en la cual se esté ejecutando. (Tabla 5)
- Aunque no se indica en la partitura, la cadencia del I movimiento se lo debe expresar como una verdadera cadencia, es decir, someterse a cambios de tempos y/o reguladores con el fin de agregar expresividad a la sección. Las corcheas ayudan a los ritardandos y la dirección de la melodía a la dinámica.
- Al tocar con leño (x) se debe asegurar de golpear las teclas con la parte que está cerca de la cabeza de la baqueta. Ya que estamos en una dinámica de forte (c. 165 - 174), esto ayudará a dar más peso y por ende a que el sonido sea fuerte al momento de golpear la marimba.
- En el compás 119 del I movimiento, se recomienda sustituir la nota C#7 por G#6 ya que, C#7 se excede del rango de la marimba de 5 octavas)

³¹ Baquetas duras, medias y suaves.



CONCLUSIONES

El presente trabajo ha pretendido ser un aporte a la literatura teórico-analítica de las obras para marimba, ayudando tanto a percusionistas, como a compositores interesados en el instrumento a poseer un compendio de soluciones técnicas a partir de pasajes musicales de la obra en cuestión. Se ha podido también establecer que el análisis es una herramienta fundamental para el proceso de montaje de una obra, siendo parte de este documento dos temas: tanto un contexto histórico como el análisis técnico-musical.

Por otro lado, se ha intentado brindar herramientas interpretativas de la marimba, esperando que los lectores encuentren ideas concretas que contribuyan en su interpretación de este concierto y con otros que puedan poseer alguna semejanza.

Finalmente, el concierto de Eric Ewazen puede ser un reto para algunos percusionistas, con la asistencia de sugerencias y con la lectura de este trabajo, el autor de la presente tiene la expectativa de colaborar con los interpretes percusionistas en el montaje del concierto.



ANEXOS

Carta de autorización del compositor

Eric Ewazen
The Juilliard School
Lincoln Center
New York, NY 10023
(212)799-5000
eric@ericewazen.com
www.ericewazen.com

February 1, 2018

University of Cuenca, Ecuador
To Whom It May Concern

I am delighted that Pablo Guinanzaca has written his Dissertation at the University of Cuenca in Ecuador on my "Concerto for Marimba". This is one of my major concertos, and orchestral works, and this is wonderful that he is the first person to write an analysis of my music for Marimba. It will be a very valuable study tool for future marimbists playing my piece to be able to read!

I give Pablo Guinanzaca permission to recopy, and reprint any parts of the music for this analysis that he is doing for his Musical Dissertation at the University of Cuenca in Ecuador.

If you have any additional questions, please feel free to email me at: eric@ericewazen.com with a cc to my Juilliard email: eewazen@juilliard.edu

Sincerely,

Dr. Eric Ewazen
Faculty, The Juilliard School



BIBLIOGRAFÍA

Bas, J. (1947). *Tratado de la Forma Musical*. Buenos Aires: Ricordi.

Carl Halter, C. S. (1978). *A Handbook of Church Music*. St. Louis: Concordia Publishing House.

Cook, N. (1987). *A guide to musical analysis*. New York: W. W. Norton & Company, Inc.

Dunsby, J. (2002). *The Cambridge History of Western Music Theory*. Cambridge University Press.

Encyclopedia Britannica. (s.f.). Obtenido de <https://www.britannica.com/biography/Gunther-Schuller>

Encyclopedia Britannica. (3 de Junio de 2017). Obtenido de <https://www.britannica.com/biography/Milton-Babbitt>

Ewazen, E. (1999). *Concerto for Marimba and String Orchestra*. New Jersey: Marimba Productions.

Ewazen, E. (2001). *Northern Lights*. New Jersey: Marimba Productions.

Film, H. C. (2011). *Warren Benson*. Obtenido de <http://www.warrenbenson.com/long-biography.html>

Florida State University School of Music. (14 de Noviembre de 2017). Obtenido de <http://www.liquidclay.com/com/mathes.htm>



Ford, M. (s.f.). *Innovative Percussion*. Obtenido de

<http://www.innovativepercussion.com/docs/documents/405/MarimbaAnInterpretation.pdf>

Ford, M. (s.f.). *Marimba: A Interpretation*. Obtenido de

<http://www.innovativepercussion.com/docs/documents/405/MarimbaAnInterpretation.pdf>

Juilliard. (Octubre de 2013). Obtenido de

<https://www.juilliard.edu/journal/1310/samuel-adler>

Kent, D. (2014). *Timpany Palying*. New Jersey: Keyboard Percussion Publications .

Kuhn, C. (2003). *Tratado de la Forma Musical*. España: Idea Books, S.A.

Latta, J. (2009). Analysis and Informative Interviews to Aid in the Performance

Practice of the Concerto for Marimba and String Orchestra by Eric Ewazen .
Arizona, Estados Unidos.

Luis Angel de Benito, J. A. (2004). *Guía práctica para la aplicación metodológica del análisis musical*. España: Infides.

Margarita Lorenzo de Reizába, A. L. (2004). *Análisis Musical*. Barcelona: Boileau.

Maršik, L. (2013). *Music Harmony Analysis*. Bratislava: Comenius University in Bratislava.

Mathes, J. (2007). *The Analysis of Musical Form*. New Jersey : Pearson Education Inc.

Mccreless, P. (2009). Analysis and Performance: A Counterexample? *Ducth Journal Of Music Theory*, 16.



Naxos. (2017). Obtenido de

https://www.naxos.com/person/Joseph_Schwantner/16317.htm

Orlandini, L. (2012). La Interpretación musical. *Revista Musical Chilena*, 77-81.

Piston, W. (1941). *Harmony*. London: W. W. Norton & Co. Inc.

Piston, W. (1998). *Armonía*. España: SpanPress Universitaria.

Robert, L. O. (2012). La interpretación musical . *Revista Musical Chilena*, 77.

Roca, D. (2013). *Acceda*. Obtenido de <https://acceda.ulpgc.es/>

Samuel Hadler. (s.f.). Obtenido de <http://www.samuelhadler.com>

Villagar, I. (7 de Abril de 2016). *Eduplaneta Musical*. Obtenido de

<http://eduplanetamusical.es/2016/04/07/como-elegir-repertorio-analisis-tecnico-de-una-obra/#.Wg3NkNKWa1s>

William E. Powell. (2005). Obtenido de <http://www.williamepowell.com/kurtz.html>

Zamacois, J. (1959). *Curso de Formas Musicales*. Barcelona: Editorial Labor, S. A.

Zator, B. (23 de Abril de 2017). *Percussive Arts Society*. Obtenido de

<http://www.pas.org/>