



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Facultad de Artes

Carrera de Artes Musicales

“Elaboración de una guía técnica interpretativa para la ejecución del concierto de vibráfono N# 1 de Ney Rosauro”

Trabajo de titulación previo a la
obtención del título de Licenciado en
Artes Musicales Área de Ejecución
Instrumental: Percusión

Autor:

José Luis Niveló Vega
CI: 010469618-2
joseluisnv15@gmail.com

Director:

Mgst. Manuel Alejandro Escudero Uchuari
CI: 110274765-4

Cuenca- Ecuador

17-junio-2019



RESUMEN

La interpretación musical es el arte de explicar una composición escrita en una partitura y transformarla en un lenguaje sonoro. Este proceso, expuesto por un ejecutante, requiere de varias técnicas cognitivas y metodológicas para leer la obra, comprenderla, analizarla y, finalmente, ejecutarla. Sin embargo, no todos los intérpretes poseen dicha instrucción o, al menos, pasan por alto ciertos elementos esenciales para que una composición sea expuesta como lo ha concebido su creador. Es por ello que en este estudio se redacta una guía interpretativa para ejecutar el concierto de vibráfono #1 de Ney Rosauero.

Palabras clave: Interpretación musical, guía, Ney Rosauero, Vibráfono.



ABSTRACT

The musical interpretation is the art of explaining a composition written in a score and transforming it into a sound language. This process, exposed by a performer, requires several cognitive and methodological techniques for the work to be read, understood, analyzed, and finally, executed. However, not all interpreters possess such instruction or, at least, overlook certain essential elements for a composition to be exhibited as conceived by its creator. That is why, in this study, an interpretive guide is written to perform the Ney Rosauero # 1 vibraphone concert.

Keywords: musical interpretation, guide, Ney Rosauero, vibraphone.



ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	14
CAPÍTULO I.....	16
LA INTERPRETACIÓN MUSICAL.....	16
1.1. ¿Qué entendemos como interpretación musical?	16
1.2. El análisis como herramienta para la interpretación musical	17
CAPÍTULO II.....	21
ANÁLISIS MUSICAL FORMAL DEL CONCIERTO PARA VIBRÁFONO #1 DE NEY ROSAURO	21
2.1. Acercamiento a la producción musical de Ney Rosauro	21
2.2. Catálogo de obras de Ney Rosauro.....	23
2.3. Concierto para Vibráfono No. 1	28
2.4. El análisis musical	29
2.5. Teorías Analíticas	32
2.6. Análisis interpretativo: Análisis Formal e interpretativo del Concierto	40
Primer Movimiento: El primer movimiento comprende de cuatro secciones claramente diferenciadas por su contraste musical, a continuación detalladas:.....	40
Segundo Movimiento.....	51
CAPÍTULO III	68
GUÍA TÉCNICA INTERPRETATIVA PARA LA EJECUCIÓN DEL CONCIERTO DE VIBRÁFONO N# 1 DE NEY ROSAURO	68
BIBLIOGRAFÍA	94



ÍNDICE DE TABLAS Y FIGURAS

Tabla 1. Catálogo de obras de Ney Rosauo.....	17
Tabla 2. Estructura del primer movimiento del concierto para vibráfono #1 de Ney Rosauo.....	34
Tabla 3. Estructura del segundo movimiento del concierto de vibráfono #1 de Ney Rosauo	50
Tabla 4. Estructura del tercer movimiento del concierto de vibráfono #1 de Ney Rosauo.....	52
Figura 1. Introducción del Concierto de Vibráfono N#1 de Ney Rosauo	36
Figura 2. Exposición de idea temática de la primera frase en la sección A del primer movimiento del Concierto de Vibráfono N#1 de Ney Rosauo	36
Figura 3. Exposición y desarrollo de la melodía principal, de la primera frase sección A del Concierto de Vibráfono N#1 de Ney Rosauo	38
Figura 4. Segunda semifrase de la primera frase - sección A del primer movimiento del Concierto de Vibráfono N#1 de Ney Rosauo	38
Figura 5. Segunda Frase (Puente) de la sección A del Concierto de Vibráfono N#1 de Ney Rosauo	40
Figura 6. Tercera Frase de la sección A del primer movimiento del Concierto de Vibráfono N#1 de Ney Rosauo	40
Figura 7. Cuarta Frase de la sección A del primer movimiento del Concierto de Vibráfono N#1 de Ney Rosauo	41
Figura 8. Reexposición del tema principal-sección B del primer movimiento del Concierto de Vibráfono N#1 de Ney Rosauo	42



Figura 9. Segunda frase (Introducción) de sección B – primer movimiento del Concierto de Vibráfono N#1 de Ney Rosauo42

Figura 10. Tercera frase – sección B del primer movimiento del Concierto de Vibráfono N#1 de Ney Rosauo
43

Figura 11. Cuarta frase de la sección B del primer movimiento del Concierto de Vibráfono N#1 de Ney Rosauo 44

Figura 12. Primera frase de la sección A del segundo movimiento del Concierto de Vibráfono N#1 de Ney Rosauo46

Figura 13. Segunda frase – Sección A del segundo movimiento del Concierto de Vibráfono N#1 de Ney Rosauo46

Figura 14. Tercera Frase y cuarta frase – sección A del segundo movimiento del Concierto de Vibráfono N#1 de Ney Rosauo47

Figura 15. Cadenza del segundo movimiento del Concierto de Vibráfono N#1 de Ney Rosauo47

Figura 16. Primera y segunda frase, sección B del segundo movimiento del Concierto de Vibráfono N#1 de Ney Rosauo49

Figura 17. Introducción y primera frase, sección A del tercer movimiento del Concierto de Vibráfono N#1 de Ney Rosauo54

Figura 18. Segunda frase, sección A del tercer movimiento del Concierto de Vibráfono N#1 de Ney Rosauo55

Figura 19. Desarrollo de la melodía de la segunda frase, sección A del tercer movimiento del Concierto de Vibráfono N#1 de Ney Rosauo55



Figura 20. Reexposición del tema principal, sección A del tercer movimiento del Concierto de Vibráfono N#1 de Ney Rosauo 56

Figura 21. Cuarta frase, sección A del tercer movimiento del Concierto de Vibráfono N#1 de Ney Rosauo56

Figura 22. Cadenza del tercer movimiento del Concierto de Vibráfono N#1 de Ney Rosauo58

Figura 23. Presto de la Cadenza del tercer movimiento del Concierto de Vibráfono N#1 de Ney Rosauo.....59

Figura 24. Vigoroso – Fin de Candeza del tercer movimiento del Concierto de Vibráfono N#1 de Ney Rosauo59

Figura 25. Primera Frase, tercera sección del tercer movimiento del Concierto de Vibráfono N#1 de Ney Rosauo 60

Figura 26. Coda del tercer movimiento del Concierto de Vibráfono N#1 de Ney Rosauo61

Figura 27: Digitaciones y apertura del pedal de la introducción del Concierto de Vibráfono N#1 de Ney Rosauo64

Figura 28. Digitaciones y apertura del pedal de la primera frase sección A del Concierto de Vibráfono N#1 de Ney Rosauo.....66

Figura 29. Digitaciones y apertura del pedal, desarrollo de la primera frase, sección A del Concierto de Vibráfono N#1 de Ney Rosauo.....66

Figura 30. Digitaciones y apertura del Pedal de la segunda frase sección A del Concierto de Vibráfono N#1 de Ney Rosauo.....67



Figura 31. Digitaciones y apertura del pedal de la tercera frase sección A del Concierto de Vibráfono N#1 de Ney Rosauero67

Figura 32. Digitaciones y apertura del pedal de la tercera frase sección A del Concierto de Vibráfono N#1 de Ney Rosauero68

Figura 33. Digitaciones y apertura del pedal, final sección A del Concierto de Vibráfono N#1 de Ney Rosauero68

Figura 34. Digitaciones y apertura del pedal, primera frase sección B del Concierto de Vibráfono N#1 de Ney Rosauero70

Figura 35. Digitaciones y apertura del pedal de la segunda frase -Introducción sección B, primer movimiento del Concierto de Vibráfono N#1 de Ney Rosauero.....74

Figura 36. Digitaciones y apertura del pedal de la tercera frase - sección B, primer movimiento del Concierto de Vibráfono N#1 de Ney Rosauero.....75

Figura 37. Digitaciones y apertura del pedal del desarrollo tercera frase- sección B, primer movimiento del Concierto de Vibráfono N#1 de Ney Rosauero.....75

Figura 38. Digitaciones y apertura del pedal fin de la tercera frase - sección B, primer movimiento del Concierto de Vibráfono N#1 de Ney Rosauero.....76

Figura 39. Digitaciones y apertura del pedal de la cuarta frase - sección B, primer movimiento del Concierto de Vibráfono N#1 de Ney Rosauero.....76



Figura 40. Digitaciones y apertura del pedal de la Coda, primer movimiento del Concierto de Vibráfono N#1 de Ney Rosauero.....77

Figura 41. Digitaciones y apertura del pedal de la primera frase - sección A, segundo movimiento del Concierto de Vibráfono N#1 de Ney Rosauero.....78

Figura 42. Digitaciones y apertura del pedal de la segunda frase - sección A, segundo movimiento del Concierto de Vibráfono N#1 de Ney Rosauero.....79

Figura 43. Digitaciones y apertura del pedal de la tercera y cuarta frase - sección A, segundo movimiento del Concierto de Vibráfono N#1 de Ney Rosauero.....79

Figura 44. Digitaciones y apertura del pedal de la primera frase - sección B, segundo movimiento del Concierto de Vibráfono N#1 de Ney Rosauero.....81

Figura 45. Digitaciones y apertura del pedal de la segunda frase - sección B, segundo movimiento del Concierto de Vibráfono N#1 de Ney Rosauero.....81

Figura 46. Digitaciones y apertura del pedal del Bridge.....82

Figura 47. Digitaciones y apertura del pedal de la introducción del tercer movimiento del Concierto de Vibráfono N#1 de Ney Rosauero.....83

Figura 48. Digitaciones y apertura del pedal de la primera frase - sección A, tercer movimiento del Concierto de Vibráfono N#1 de Ney Rosauero.....83



Figura 49. Digitaciones y apertura del pedal del tema principal - sección A, tercer movimiento del Concierto de Vibráfono N#1 de Ney Rosauero.....84

Figura 50. Digitaciones y apertura del pedal de la segunda frase - sección A, tercer movimiento del Concierto de Vibráfono N#1 de Ney Rosauero.....84

Figura 51. Digitaciones y apertura del pedal del desarrollo de la melodía de la segunda frase - sección A, tercer movimiento del Concierto de Vibráfono N#1 de Ney Rosauero.....85

Figura 52. Digitaciones y apertura de la reexposición del tema principal - sección A, tercer movimiento del Concierto de Vibráfono N#1 de Ney Rosauero.....85

Figura 53. Digitaciones y apertura del pedal de la cuarta frase - sección A, tercer movimiento del Concierto de Vibráfono N#1 de Ney Rosauero.....86

Figura 54. Digitaciones y apertura del pedal de la cuarta frase - sección A, tercer movimiento del Concierto de Vibráfono N#1 de Ney.....86

Figura 55. Digitaciones y apertura del pedal de la cuarta frase - sección A, tercer movimiento del Concierto de Vibráfono N#1 de Ney.....87

Figura 56. Digitaciones y apertura del pedal de la cuarta frase - sección A, tercer movimiento del Concierto de Vibráfono N#1 de Ney.....87

Figura 57. Digitaciones y apertura del Cadenza, tercer movimiento del Concierto de Vibráfono N#1 de Ney.....88



Figura 58. Digitaciones y apertura del pedal de la Cadenza , tercer movimiento del Concierto de Vibráfono N#1 de Ney.....88

Figura 59. Digitaciones y apertura del pedal de Lento-Cadenza, tercer movimiento del Concierto de Vibráfono N#1 de Ney.....88

Figura 60. Digitaciones y apertura de Presto-Cadenza, tercer movimiento del Concierto de Vibráfono N#1 de Ney.....89

Figura 61. Digitaciones y apertura de Vigoroso-Cadenza, tercer movimiento del Concierto de Vibráfono N#1 de Ney.....89

Figura 62. Digitaciones y apertura de Coda, tercer movimiento del Concierto de Vibráfono N#1 de Ney.....90

Figura 63. Digitaciones y apertura de Coda movimiento cromático ascendente (Fa3-F5) , tercer movimiento del Concierto de Vibráfono N#1 de Ney.....90



Cláusula de licencia y autorización para publicación en el Repositorio Institucional

José Luis Niveló Vega en calidad de autor/a y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación "Elaboración de una guía técnica interpretativa para la ejecución del concierto de vibráfono N# 1 de Ney Rosaura", 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, 17 de enero de 2020

José Luis Niveló Vega

CI: 010469618-2



Cláusula de Propiedad Intelectual

José Luis Niveló Vega, autor del trabajo de titulación “Elaboración de una guía técnica interpretativa para la ejecución del concierto de vibráfono N# 1 de Ney Rosaura”, certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autor.

Cuenca, 17 de enero de 2020

José Luis Niveló Vega

CI: 010469618-2



INTRODUCCIÓN

Actualmente, la interpretación musical forma parte del proceso educativo de un músico académico que acompañará al instrumentista durante su proceso evolutivo como ejecutante de *performance* en vivo. Además, se evidencia la ardua tarea de incorporar nuevos conocimientos, destrezas y técnicas en su devenir como músico especializado, en determinado instrumento, ya sea como solista o acompañante. Por lo tanto, debe adquirir conocimientos en la parte práctica - como ejecutante- y teóricos junto con toda la documentación que le sea dotada como herramienta para su crecimiento musical, tales como: métodos, partituras, tratados, libros de historia musical, etc.

Por otro lado, la interpretación en su estudio como una rama importante en la formación musical ha tenido un devenir a lo largo de la historia, la cual en sus inicios de la música académica occidental tenía relevancia de forma propia e intrínseca por parte de los intérpretes, mientras que la parte pedagógica o de formación no se le tomaba en cuenta con el mismo valor actual. A partir del siglo XX, varios músicos abordan el tema como parte de un estudio exhaustivo para encontrar relevancias al momento de interpretar un concierto, las cuáles favorecen en el desarrollo integral musical de los instrumentistas, a más de ser un aporte informativo para estudiosos de la música y aficionados.

El presente proyecto está enfocado en realizar una guía interpretativa, dedicada a una sencilla comprensión para los intérpretes del concierto en mención, o quienes



deseen conocer más a profundidad los detalles de la obra. Teniendo un desarrollo íntegro en cada capítulo, ahondando en temas relevantes de la interpretación musical, el análisis musical, detalles del compositor y el desarrollo de la guía. Este último punto del proyecto (La guía interpretativa) es fruto de un proceso de estudio de campo y documentación que beneficiará con herramientas para desarrollar el objetivo de la interpretación del concierto, consolidándolos en el *performance* en vivo. Esta guía contará con recursos probados en escena, y dotará de herramientas musicales como digitación, uso del pedal, formas de estudio, etc. para quienes deseen poner en práctica y conocer los detalles del presente proyecto.



Capítulo I

La Interpretación Musical

1.1. ¿Qué entendemos como interpretación musical?

Para la interpretación de las obras musicales se requiere de un proceso de análisis y estudio para lograr que la escritura musical proceda al campo sonoro. La definición que nos brinda el DRAE (Diccionario de la Real Academia Española) de interpretar es: “explicar o declarar el sentido de una cosa”. Por lo tanto, podemos asumir que la interpretación debe fundamentarse con la fidelidad a la partitura y la habilidad del interprete, ambas e conjugan con la finalidad de exhibir y demostrar su concepción estilística técnica y musical. (Lawson, 2006).

Debido a esto, resulta interesante reflexionar sobre qué bases se forma una interpretación y cuáles son los resultados esperados. De ahí que surjan inquietudes como: ¿Por qué algunas interpretaciones llegan a ser “musicales”¹? ¿Es necesario ejecutar todo lo escrito por el compositor? ¿Todo lo ejecutado en la partitura llegan a las intenciones del autor?, y de ser así, ¿Cómo comprobarlo? ¿Cómo incrementar la eficacia de la práctica y cómo evadir el miedo escénico?

A lo largo del tiempo, los músicos han probado lo que funciona adecuadamente para una interpretación, es más, han recurrido a técnicas empíricas y de intuición personal; e indudablemente encuentran las respuestas, pero, no suelen ser suficientes (Lawson, 2006). Por eso, en los últimos tiempos, el incremento de literatura sobre la interpretación musical

¹ Con el término “musical”, en este caso, nos referimos a la interpretación que pueda generar un estímulo positivo en el público durante la presentación del *performance*.



ha favorecido en términos de práctica a quienes realizan esta actividad. A pesar de todo, se tiende a descuidar ciertos intereses del intérprete moderno en asuntos relevantes aplicados a la práctica, el miedo escénico, el análisis musical previo a la ejecución y la responsabilidad del intérprete actual.

Aun así, con esta concepción del arte, entendemos que la partitura es un conjunto de símbolos incomprensibles hasta que llega a manos del intérprete, que junto con habilidades escénicas, materializa la música haciéndola sonora. En otras palabras la música, como arte vivo temporal, vuelve al intérprete y al director parte esencial de la música desde la génesis de la obra hasta su reproducción. Esto forma un ciclo vital después escribir la partitura (Fubini, 2001).

1.2. El análisis como herramienta para la interpretación musical

El análisis musical y la interpretación son los elementos fundamentales para llevar a cabo la creación de una composición ya que, mediante estas dos herramientas significativas, se le otorga vida y sentido. El análisis musical brinda a los intérpretes y estudiosos de la música una comprensión holística que permite entender y transmitir la esencia de la obra, su arquitectura y funcionamiento. Entonces, el análisis es el inicio de la interpretación porque consiste en el trabajo analítico que extrae datos con fundamentos teóricos. A su vez, esto genera las explicaciones necesarias en cuanto la creación y estructura musical que facilita la labor del intérprete para concebir la imagen y representación sonora.

Ahora bien, los ejecutantes basados en su instrucción teórica generan soluciones prácticas para llevar a cabo la interpretación musical. Los intérpretes mostramos y exteriorizamos los



resultados analíticos de las obras ya que atravesamos por un proceso exhaustivo de evaluación teórica y conceptual de la obra con el fin de contextualizar el criterio estético-musical del compositor. Sin embargo, no todos los intérpretes son conocedores de los procesos teóricos de una composición, así que puede decirse que realizan un análisis intuitivo y meramente empírico de lo que van a interpretar. Este factor promueve visiones diferentes de la estética musical y, consecuentemente, de la interpretación.

En este mismo sentido, Dorian (1950) menciona que existen dos clases de intérpretes: el subjetivo y el objetivo. En el primer caso, el intérprete subjetivo hace una apropiación para sí mismo de la obra, la utiliza para un cierto beneficio o interés. Mientras que el intérprete objetivo tiene la misión transmitir de forma fidedigna los deseos del compositor. Este intérprete profundiza y realiza un estudio minucioso tanto en el campo musical como estético de la obra. Con este enfoque y perspectiva de la interpretación musical, el músico se enfrentará a un determinado repertorio, tomará en consideración los criterios musicales e interpretativos fundamentados en los preceptos estilísticos con un determinado dominio de la técnica, con el propósito de enriquecer y embellecer dicha interpretación.

La instrucción del intérprete resulta ser esencial ya que, además de la comprensión musical, se enfocará en resolver problemas técnicos, musicales, incluso poseer un conocimiento filosófico sobre la estética de la obra, que son parte de ella. Esto no es una imposición de obligaciones o tareas, sino forma parte de un trabajo de un músico profesional y responsable. Manteniendo esta visión interpretativa, marcará claramente la diferencia entre una simple reproducción musical y una acertada e investigada interpretación musical.



Ahora bien, para que el intérprete conciba una visión crítica y consciente de la obra a representarse, es necesario utilizar diversas herramientas como: la partitura de la obra, el contexto histórico musical, la concepción de la estética musical de la época en la que se compuso la obra, datos biográficos del compositor, antecedentes musicales y repertorios, catálogo de obras del compositor, conocer las influencias creativas, etc. Al complementar estos fundamentos, el intérprete cuenta con recursos y herramientas conceptuales para desplegar una ejecución musical acertada reflejando y exponiendo su concepción musical.

Desde otra perspectiva, Jhon Rick (2006) expone la relación que existe entre la interpretación y el análisis. Este autor logra dividir este hecho en dos categorías primordiales:

1.- Análisis previo a la interpretación a realizar (seguramente beneficiará de base para el futuro trabajo): hace alusión de carácter potencialmente preceptivo, es decir, al realizar un análisis musical (pre-interpretación) notablemente se genera una visión y conocimiento holístico que enfrenta al músico al interpretar. Esto ayuda sustancialmente a resolver dificultades técnicas y conceptuales. A más brindará, una seguridad al momento de la presentación en vivo evitando el miedo escénico, ya que previamente no solo está implícita la memorización en este trabajo, sino un conocimiento profundo y global de la pieza musical.

2.- Análisis de la interpretación: se enfoca el análisis en un marco descriptivo que esta sirve como herramienta de registro para el análisis visual o auditivo. Los músicos la usan para ver cómo pueden mejorar sus futuras ejecuciones en cuanto a técnica musical. En esta parte, se produce una práctica analítica, soluciona y reevalúa problemas técnicos mientras



está practicando, antes que interpretar. Ahora, asumimos la idea que el aspecto analítico y creador obtiene una considerable importancia musical, no por el hecho de que se puede traducir las notas a un lenguaje musical, sino que se consuma en una sola acción con la interpretación.

Mediante este capítulo hemos abordado lo esencial de la adquisición de conocimientos que se adquiere por la elaboración un análisis previo, ya sea intuitivo, en este caso del proyecto preceptivo tanto en la práctica como en la teoría. Estas son solo herramientas influyentes en la forma en que concibe la obra el intérprete. El alto valor de una interpretación se refleja en la opinión tanto del público, como del propio intérprete y no solamente por abarcar temas como su sistemático análisis, fidelidad e investigación histórica, incluso la precisión técnica. Sino por un sonido logrado, siendo fruto musical de la síntesis anterior, constituyendo una suma, para su relevancia musical y llegue a ser convincente y coherente tanto para el ejecutante como el oyente. El análisis puede ser implícito como ya lo describimos o seguir parámetros de preceptos musicales. Cabe resaltar que el análisis no está por encima de la interpretación, o utilizar como una forma de sistematización para los músicos, que no favorezca a su libertad musical. Por lo que tendremos en cuenta la utilidad del trabajo analítico, al mismo tiempo de sus limitantes, y cuál es el objetivo de esto para la música, y tener presente que el verdadero mensaje sonoro trasciende un análisis, o cualquier otro método de su comprensión. Formar la música y escucharla es lo más importante, y todas las herramientas y métodos nombrados, no son más que medios para llegar a esta finalidad (Rink, "Análisis y (¿o?) interpretación", 2006).



Capítulo II

Análisis musical formal del concierto para Vibráfono #1 de Ney Rosauero

2.1. Acercamiento a la producción musical de Ney Rosauero

En la actualidad, Ney Rosauero es conocido como uno de los compositores más originales y dinámicos de la percusión. Nació en Río De Janeiro el 24 de octubre de 1952 (EPDLP, 1998- 2018) y se ha desempeñado como compositor. Además, ha publicado más de 100 obras musicales de percusión, tanto para solista y/o acompañamiento con orquesta. Su producción musical ha publicado varios métodos vinculados a la pedagogía instrumental de la percusión. Sus obras son populares alrededor del mundo, llegando a ser grabadas por artistas reconocidos como Evelyn Glennie y la Orquesta Sinfónica de Londres. Incluso, el concierto para marimba y orquesta es quizá la obra más reconocida en el campo musical ya que que ha sido interpretada por múltiples orquestas a nivel mundial. Con esto, Ney Rosauero ha conseguido gran relevancia en el ambiente musical obteniendo críticas muy positivas y gran aceptación en el público.

Rosauero se destaca por tener un estilo único en sus composiciones. Su escritura musical ha adquirido gran admiración por sus melodías fascinantes, su originalidad y riqueza en el desenvolvimiento melódico rítmico al momento de incorporar, por ejemplo, elementos floclóricos brasileños. El producto de estas fusiones proporciona una pincelada mágica a sus melodías que están conjugadas con su ritmo latino, métrica que, en síntesis, lo ha lanzado como uno de los compositores más cotizados del mundo (Roldán, 2015).

Además, su peculiaridad compositiva-personal genera la discrepancia con los criterios de la



vanguardia musical contemporánea ya que no compartía el criterio de los compositores europeos; cuyo juicio y concepción compositiva estaban enfocadas en quebrantar las estructuras musicales. Esto le otorgaba protagonismo al contenido musical, mientras que su posición estética-musical consideraba la importancia de conjugar tanto la forma como el contenido resaltando elementos rítmicos que le caracterizan en todo su devenir musical.

Como ya mencionamos, entre sus obras cumbres se encuentran: el concierto de marimba y orquesta, el concierto de timbal y orquesta, los conciertos de vibráfono y orquesta (con reducción para piano). Estas composiciones se destacan por tener similares características rítmicas-melódicas sustentadas en una base de una autenticidad creativa. Y, a pesar de que fue criticado por sus colegas por no seguir las corrientes vanguardistas, compuso, en la década de los 80, su concierto para marimba el cual estaba estructurado por una contagiante melodía y ritmos convencionales. Esta composición fue aclamada por el público, así que fue tocada en diversos países del mundo.

Ahora para que Ney Rosauero alcance dicho éxito tuvo que someterse a un arduo proceso. Sus inicios musicales incursionaron en diversos instrumentos como el bajo, la guitarra y el violín hasta que, a la edad de 24 años, conoció la marimba. Este acontecimiento fue trascendental en su vida como músico y compositor ya que decidió especializarse en los instrumentos de teclados de la percusión. A partir de ahí, comenzó a estudiar la marimba por el intervalo de 2 años, lo que le exigía viajar de la ciudad de Río de Janeiro a Brazilia tomándole casi 20 horas de traslación. Después de este período se le concedió un beca en la Escuela de Superior de Música de Wurzburg en Alemania continuando sus estudios como percusionista.



Ney Rosauero, transitó por una etapa evolutiva en la música, empezó a componer desde muy joven con sus amigos en Brasil y, posteriormente, estudió en el exterior y continuó con su autenticidad folclórica. Su perfil estético-compositivo le ha permitido centrar su mirada hacia estos horizontes musicales, adoptando para sus creaciones lo “rico” y “sabor” de la música brasileña. Esta posición y condición compositiva le identifican como un auténtico gestor y portavoz del caudal de la música nacional de su país, gestando así su propio estilo creativo (Tarradellas, 2007).

2.2. Catálogo de obras de Ney Rosauero

Prelude No.1	El prelude No.1 de Ney Rosauero, originalmente, fue escrito para guitarra - destacando el carácter de música flamenca y la identidad española en la obra. La versión para marimba fue terminada en el año de 1983 y fue dedicada a Rose Braunstein. A través de las 3 partes de la obra, claramente el ánimo español resalta, singularmente en la tercera parte, sobresalen los arpeggios (Vic Firth Company, 2019)
Rapsodia para Solo de Percusión y Orquesta.	Compuesta en Miami entre 1991 y 1992, Ney Rosauero dedica su creación a su difundo Padre. El motivo principal de la obra aparece en los primeros compases y se repite a lo largo de la obra, incluso con variaciones. El motivo melódico se basa en un poema que solía cantar su padre, se llamaba “As Espumas do Mar” (Las espumas del mar).



	<p>La obra fue escrita para múltiple-percusión y orquesta. La instrumentación en la obra tiene partes para múltiple percusión y teclados en el marco solista teniendo una duración de 30 minutos. Está dividida en 3 partes que está concebida en un solo movimiento; y, las partes están distribuidas sonoramente mediante pausas. El tema principal, aparece de forma cíclica la que es presentada durante toda la obra musical donde el intérprete puede elegir, a gusto y prioridad, tocar cualquier instrumento (Berrido, 2019). Esta composición, a partir de la múltiple percusión, representa el Folklor Brasileño.</p>
Variações Sobre Do Rio Grande	<p>En esta parte, el compositor explora aspectos y efectos importantes de la técnica de 4 baquetas, a través de unas siete cautivadoras variaciones a lo largo de la obra, la cual ofrece al ejecutante demostrar sus habilidades al momento de la interpretación, porque estas varían desde lo más fácil hasta avanzado.</p> <p>En el año de 1993, en Santa María de Brasil, fueron escritas las variaciones. La armonía fue pensada en la canción folclórica del sur de Brasil, "Ai Bota Aqui o Seu Pézinho" (coloque su pequeño pie aquí) (Steve Weiss Music, 2019).</p>
Bem-Vindo	<p>En 1988 en Santa María de Brasil, el compositor crea esta obra por el crucial momento del nacimiento de su hijo. Requiere un</p>



	<p>alto nivel técnico y madurez musical para interpretar la obra, introduciendo la técnica de 5 baquetas. El primer tema presentado en la obra se reitera a lo largo de la pieza con diversas variaciones que, generalmente, está acompañado de un ostinato rítmico y politonal. Al final de la obra aparecen 2 motivos que poseen características idénticas al ostinato rítmico y politonal, pero cada una con significado propio. El primer esta presentado bajo las influencias Bachianas Brasileiras del compositor Hector Villalobos, y la segunda presentan las características melódicas los gauchos al sur de Brasil, lugar de nacimiento de su hijo Ricardo (Steve Weiss Music, 2019).</p>
Brazilian Fantasy	<p>Para la comprensión de esta obra, consideremos que no posee una forma definida sujeta a la capacidad de improvisación del compositor que se trasmite al intérprete. Desde el punto de vista estructural-formal, hace alusión a la libertad de participación de los músicos de pueblo con los músicos académicos o especializados. Además, es importante tomar en cuenta que este análisis comprende de las características fundamentales para entender los aspectos melódicos de la música brasileña la cual tiene similitudes con la creación de J. S. Bach. La primera idea temática de esta obra proviene del folclor utilizado por Héctor Villalobos y la segunda es de la obertura de la famosa ópera de</p>



	<p>Carlos Gómez: “El Gurani”.</p> <p>El tema principal surge de la inspiración creativa de Ney Rosauero, con las influencias de Héctor Villalobos donde en el vibráfono expresa el “paisaje brasileño” hasta llegar al clímax de la obra. La segunda parte de la obra se presenta con características compositivas J.S. Bach, los mismo vuelven aparecer antes de la coda lenta. Esta obra dedicada a su amiga y virtuosa percusionista Katarzyna Mycka.</p>
Choro Bachiano	<p>Choro, es un género tradicional de Brasil, muy popular a principios del siglo XX, su forma musical es de un rondo básicamente, se presenta con una introducción y coda al estilo de Bach y Villalobos. La evolución de este género dio origen a la samba y posteriormente al Bossa Nova, su forma es un rondo (A-B-A-C-A) (Barrido, 2019).</p>
Concerto For Timpani	<p>En el verano de 2003, fue compuesto el concierto para timbal y orquesta, creado gracias al premio Max Orovitz de la Universidad de Miami (Berrido, 2019). El concierto fue estrenado en Miami el 30 de octubre del 2003 con Shannon Wood como solista. El objetivo principal del concierto, por parte del compositor, es explorar la capacidad melódica de los timbales, no simplemente formando patrones rítmicos rápidos. Las afinaciones que presenta el concierto, otorga un gran</p>



	<p>desafío musical para el intérprete.</p> <p>El primer movimiento “Bachroque” es un juego de palabras que describe su estado anímico ante el estilo barroco, haciendo un homenaje a su compositor favorito, Johann Sebastián Bach. La forma de esta obra posee una textura netamente imitativa y carácter fugado presentando un interludio (desarrollo- B) regresando a A1 con el tema principal.</p> <p>El segundo movimiento “Aria” el ejecutante demuestra sus habilidades en el manejo del pedal, para realizar distintas afinaciones y así tocar la melodía principal. Después del desarrollo del tema principal, se presenta el mismo motivo del interludio del primer movimiento. En esta sección el intérprete crea sonidos inusuales, colocando crócalos y un pequeño platillo encima del parche del timbal.</p> <p>El tercer movimiento, “Horse Ride” es un animado Ragtime, donde el intérprete demuestra sus habilidades para manejar la ejecución de los 5 timbales, en patrones rítmicos de alta dificultad presentando la cadencia para regresar al tema, y así finalizando el concierto con estado anímico lleno de energía (Steve Weiss Music, 2019).</p>
--	--

Tabla 1. Catálogo de obras de Ney Rosauero



2.3. Concierto para Vibráfono No. 1

El concierto para vibráfono y orquesta se escribió en Santa María Brasil, entre los años de 1995 y 1996, dedicada a su amiga y colega Evelyn Glennie. Inicialmente, el concierto fue escrito para vibráfono y orquesta de cámara (vientos y cuerdas). La presentación de esta composición se estrenó en un festival “Japón Percusión Festival” en Tokio en 1996 y fue interpretado con solista y reducción para piano. La versión orquestal se presentó por primera vez en el festival de los compositores ENCOMPOR en Porto Alegre y, posteriormente, habría una interpretación del propio compositor, acompañado con la Orquesta Unisino, bajo la dirección del Maestro José Pedro Boessio. El primer arreglo para la orquesta de vientos lo hizo Rodrigo Morte, la disposición real fue hecha por el compositor.

El concierto está dividido en 3 movimientos: el segundo y tercer movimientos se encuentran conectados sin pausa; primer y tercer movimiento contienen una mezcla de escalas del modo lidio y mixolidio (rasgo popular en la música del Noreste de Brasil). El primer movimiento, empieza con un ritmo lento el cual representa la vida de ardua, la lucha de la gente de escasos recursos de las tierras secas del Noreste de Brasil. El segundo movimiento, basado en la canción de cuna Tutú Maramba, popular de Brasil, representa el paso entre sueño y momento previo a dormir en la vida de un niño². El tercer movimiento está inspirado en la estadía que pasó el compositor en una playa de Río de Janeiro, mientras veía volar las gaviotas en las magníficas puestas de sol. La revista *Percussive Notes* llama al concierto "un excelente escaparate para el vibráfono solo y, como el Concierto de Marimba,

² El efecto hecho por los mangos de las baquetas representa las cajas musicales con las que se les arrulla a los niños antes de dormir.



otro excelente trabajo que el público encontrará divertido y emocionante" (Percusive Notes) (Berrido, 2019).

2.4. El análisis musical

Esta rama reciente musical aparece en el siglo XX. Sus crecientes estudios e investigaciones han hecho del análisis una base sólida y cimiento importante en el arte de la hermenéutica musical, gracias a sus aportaciones que atraviesan ciertas teorías y perspectivas como: estructura formal, morfología, sintaxis, estilo y estética. A partir de cada aporte que nos brinda el análisis de la obra, desde las diferentes aristas analíticas empleadas para el trabajo, son las que permiten al estudioso de la música o al aprendiz obtener un conocimiento holístico, tanto del contexto sonoro y lo escrito, a más del discernimiento musical detallado que surgen en la interpretación (Análisis musical).

Considerando al análisis desde una perspectiva extensa, reflexionando si es una interpretación, estudio o recreación; en el presente caso la obra musical detallando sus distintas etapas, generando la resolución de su propio objeto y finalidad de su estudio. Teniendo en cuenta la problemática generada por descifrar el concepto musical, provoca al investigador o músico los múltiples puntos de vista a plantearse en el trabajo analítico, los cuales entre ellos podrían destacar los siguientes:

La concepción de algunos planteamientos formalistas y estructuralistas define a la concepción de una obra musical como un ente autónomo que está plasmada en una partitura formalizada por el compositor, o transcriptor en el caso de música de tradición oral, o recuperación de partituras. El trabajo analítico proveniente que de esta corriente es la determinación y explicación de la forma y estructura escrita en la partitura, y ver su



funcionamiento en sus distintas combinaciones estructurales. El prototipo habitual de investigación es empírico y sistemático, usando elementos como la segmentación de partes, recuento de motivos recurrentes, reducciones, combinaciones de segmentos y motivos, etc. Entonces, el trabajo incluiría los análisis funcional y formal, teoría de conjuntos aplicada al análisis musical, tipos de análisis semiológicos, análisis paradigmático y también análisis de estilo musical. El “Sentido” de la obra procedería de la cohesión interna de sus elementos y el trabajo analítico consiste en descifrar y explicar esa cohesión.

La obra musical al contrario del primer ejemplo citado, puede ser considerada como algo cambiante que, a través de su existencia temporal va construyendo su concepto, no ha materializado su sonoridad en un solo performance, sino también que al pasar los años influye su interpretación y distinto análisis. Desde este concepto, la obra no es un ente fijo, sino un devenir en un proceso histórico. El análisis enfoca su trabajo en aspectos de campo de la obra, como: interpretación, recepción y entorno contextual (Tiempo y lugar donde se desarrolla el performance). Esta perspectiva analítica encajaría con la *Teoría y análisis de recepción* e incluye el análisis de otras corrientes como el de tipo *hermenéutico*, de la *New Musicology* y los diversos *análisis de la interpretación*. El significado de la obra adquiere sentido cuando se materializa su calidad sonora al transcurrir el paso del tiempo. Mientras exista en interpretación y escritura la partitura, la música aún no está completa, de manera que el trabajo final de análisis consiste en descubrir su lógica y sentido a través del acontecer histórico en todo su proceso o simplemente pasa a formar parte de la cultura en su inconsciente colectivo (Nagore, 2005).

Existe una forma distinta de percibir y comprender a las obras musicales, como ente que



existe a través de la percepción y los sentidos, cuyo significado alberga, antes que en la obra misma, (que no vive si no es materializada en un performance) sino en la forma que es percibida a través de la percepción psicológica y sentidos auditivos, los cuales son el objetivo del trabajo analítico. En esta rama analítica encontramos necesario usar, para fundamentar las hipótesis de investigación, los estudios cognitivos y los análisis fenomenológicos (Nagore, 2004).

Los distintos puntos de vista descritos no son excluyentes sino complementarios entre sí. Sin embargo, hoy en día sigue vigente la aplicación de métodos rigurosos y formalizados, como el análisis schenkeriano y neo-schenkeriano, o los distintos análisis formalistas, aunque nadie actualmente puede exceptuar otros aspectos intrínsecos en la música. Además, en el presente abundan métodos de análisis y prácticas analíticas que prueban averiguar a la música, desde diversos puntos complementarios a los de la esfera teórica (Nagore, 2004).



2.5. Teorías Analíticas

Análisis Interpretativo: En los años 80 se realizaron nuevos manuscritos para el análisis de la interpretación, tomando fuerza en esa década, constituyendo prácticamente una nueva sub disciplina dentro de la musicología, por lo que hubo gran insistencia desde el mundo académico refutando la presencia del análisis interpretativo, por parte de los intérpretes, previo a una musicalización de cierta obra. Esta nueva rama que actualmente pertenece a la musicología, enfocada a los intérpretes, inmiscuye a este personaje en un nuevo contexto de trabajo que no está acostumbrado y, en cierta forma, tampoco es totalmente ajeno porque toda interpretación contiene un cierto trabajo teórico y docente. La finalidad de esta rama musical es acercarse a la parte interpretativa con la analítica, porque en un sentido común tienen que ver mucho el uno con el otro trabajo musical porque toda interpretación tiene por detrás un trabajo analítico-empírico e inconsciente, y todo análisis genera un cierto tipo de interpretación de la música (Moltó, 2017).

La contribución significativa - otorgada por los estudiosos sobre el análisis y la relación directa con la interpretación- ha generado nuevas posturas frente a una concienciación relacionada entre la musicalización ofrecida al público y el aporte de conocimiento de la obra musical. En este primer grupo podemos citar a Eugene Narmour, quien determina que el análisis no tiene un fin teórico o didáctico sino, explicativo, deduciendo su teoría, aseguramos que mediante estos sistemas teóricos encontramos el sentido musical de la obra. Esto conlleva una gran responsabilidad porque proporcionará diversas interpretaciones del objeto de estudio a su vez que puede alterar de cierto modo la forma de visualizar y concebir la manera de interpretar el significado de la obra musical.



Los estudios de análisis-interpretación desde el inicio plantearon la pregunta que implícitamente está en la rama de este trabajo analítico: ¿Cómo el análisis puede mejorar las interpretaciones de los ejecutantes mediante un trabajo analítico informado? Siendo planteada esta inquietud y respondida por los teóricos, quienes afirman que la formalidad es un aspecto primordial que debe llevar a cabo por parte los intérpretes previo a una interpretación. Se está de acuerdo con esta teoría porque planteando esta pregunta a la realidad los profesionales de la música y artistas comprometidos con la profesión siempre les ha importado los elementos estructurales y formales de su obra de estudio. Además, lo hacían al mismo tiempo que desarrollaban el proceso de la obra, a diferencia de los analistas quienes lo realizaban en una labor netamente teórica.

Pensar en la música como algo que tiene su existencia primaria en la página escrita, niega el potencial creativo de la interpretación: hace que sea imposible pensar en la música, en esencia, como un arte escénico (Cook, 2012, pág. 3)³

Canalizando las ideas entre teóricos e intérpretes, nos permite concebir al análisis como una herramienta de primera mano que permite al ejecutante encaminarse a un mismo objetivo en el proceso creativo para beneficio de la construcción artística de la obra. En base a estas realidades, sabemos implícitamente que el intérprete se desarrolla ya en el escenario frente a un público, en vivo, donde no existen dos oportunidades de presentar su trabajo o propuesta. Estos hechos circunstanciales nos llevan a otro punto conceptual del intérprete en donde se asocia el análisis con la intuición instruida.

La intuición instruida es un aspecto desarrollado por el intérprete a través de su proceso de

³ La traducción de este texto está registrada en el artículo de Jorge Luis Moltó que está citado.



formación académica y vida musical, lo cual influye directamente de manera esencial en sus análisis, pero estas decisiones en su labor artística no son tomadas al azar o de manera irracional, sino que son el fruto de largas horas de estudio acumuladas durante su carrera en todo el transcurso musical. Así pues, lo dice Moltó (2017), quien cita de un artículo Schmalfeldt denominado “*On the Relation of Analysis to Performance: Beethoven’s Bagatelles Op. 126*”, con respecto al análisis del intérprete:

Después de todo, mientras que el analista puede hablar y escribir sobre una obra sin tener que interpretarla, la actuación del intérprete, para bien o para mal, refleja su ‘análisis’, el artista se compromete a una composición re-creación, en la que sus habilidades físicas, así como su compenetración intelectual y espiritual con la obra están en juego (pág. 121).

Concluyendo, tenemos muy en cuenta que los intérpretes han dejado una huella imborrable en su labor artística, gracias a sus aportes de sus trabajos musicales y mediante sus registros sonoros ya sean físicos o en partituras. Además, hoy en día continúan demostrando su arte en cada escenario del mundo, dando a denotar su dedicación y preparación tanto en la parte teórica como práctica (Moltó, 2017).



Análisis Teórico-Schenkeriano: El análisis Schenkeriano es un conjunto de técnicas de análisis musical desarrolladas en Alemania, años antes de la primera guerra mundial. Las ideas fueron fomentándose a inicios del siglo XX, con el propósito de brindar una base científica al hecho musical. Desde los inicios esta teoría ha estado sujeta a la constante evolución y en Estados Unidos es donde sucede el mayor desarrollo de la labor sistemática conceptual y pedagógica por la emigración de los intelectuales y artistas. Este fenómeno sucedió por los cambios sociales, políticos y el desarrollo bélico que se llevó a cabo en la segunda década del siglo XX.

Por lo general se habla del análisis Schenkeriano, pero en realidad este término hace alusión no a las técnicas de Schenker sino a la aplicación de su metodología de trabajo en la Post guerra. Esta técnica proviene de su obra en particular “Free Composition”, la cual se ha conocido y estandarizado más que la terminología y propias técnicas del autor. Por otra parte para entender las ideas desarrolladas por los analíticos y músicos, llamadas Neo Schenkerianos, hay que conocer las ideas y métodos desarrollados por Schenker.

Schenker propone un cambio fundamental en la metodología de trabajo en el análisis musical, ir de lo simple a lo complejo, desde el interior a lo exterior. Se propone porque este método análisis musical no enfoca su idea de trabajo en una vista superficial desde afuera, como lo hace el análisis tradicional. Por lo tanto, cabe resaltar que las ideas de Schenker constituyen métodos que se adentran en lo profundo del análisis teórico. Schenker fomenta en su trabajo que la teoría musical tradicional no se relaciona con la práctica musical, además tampoco distingue la subjetividad del compositor con la objetividad musical, como una estructura auto-organizada, en donde surgen nuevos conceptos de



organicismo⁴ y genio⁵.

El estudio del análisis Schenkeriano no solamente se enfoca en el reconocimiento de modelos tonales y métodos de composición, sino en un proceso que fomenta fuertemente la comprensión musical con el propósito de descubrir lo único de la obra. El estudioso de la música realiza su trabajo de averiguar la estructura y métodos de composición de determinada obra, pero debería develar todos los aspectos que la hacen y definen como única a la obra. El método consiste en relacionar lo que sucede en la parte superficial de la obra, con las voces de líneas armónicas o bajos *Alberti* en lo profundo de la música dentro la composición en sí.

Su trabajo está totalmente sujeto a un intenso interés por la comprensión y las intenciones de los compositores C.P.E. Bach, Haendel y Beethoven, basándose siempre en las primeras ediciones de sus trabajos. La cognición de la que habla Schenker, detalla la habilidad de un músico profesional, mas no de la experiencia de músico u oyente medio. Las obras de Schenker defendía la supremacía cultural Alemana que fueron publicadas en una serie de dos revistas llamadas “*Der Tonwille (1921-1924)*” y “*Das Meisterwerk in der Musik (1925-1930)*”. Su afán de estudiar la música alemana, lo llevó a un camino de análisis de las obras maestras de Alemania como las sinfonías de Beethoven, obras de C.P.E. Bach, entre otros. Tras años de investigación, Schenker afirmaba haber reducido la composición a un sorprendente sistema de leyes absolutas y conexiones lineales intrínsecas.

⁴ Organicismo: Schenker hace referencia a la manera de la organización en la estructura musical, la manera de construir las formas musicales de las obras.

⁵ Genio: Se hace referencia con este término a la genialidad compositiva de los creadores de la música, se les denomina genios de la música, que en el siglo XIX, se empieza a utilizar, antes se desconocía aplicar ese término, no existía.



Planteamientos de Schenker que dieron lugar a su teoría se pueden resumir de la siguiente manera:

- Plantea una nueva dirección en el estudio de la música, ir de lo simple a lo complejo. Este método propone descubrir a cada obra durante su proceso de creación y sus particularidades musicales. A esto Schenker lo llama crecimiento por inclusión, el concepto representa el camino de lo elemental a lo complejo, de modo que la sucesión de elementos en la obra no se lleva a cabo por adición, sino que cada nivel se sucede por el anterior y se complementa por el siguiente. El método Schenkeriano básico muestra como la música puede ser divisada mediante las agrupaciones en la elaboración de elementos tales como notas de paso, arpeggios o progresiones. La idea revolucionaria que da a conocer Schenker es que estas características de la elaboración musical, no solamente se producen en la parte superficial de la obra, sino que se incluyen en pasajes muchos más amplios e intrínsecos dentro la música en proceso de estudio.
- Para Schenker su forma de concepción de la música era un desarrollo temporal o prolongación de la triada mayor, o como el la llama “acorde de la naturaleza”.
- Parte de una idea primordial en la cual todos los elementos que componen la obra musical están en total relación con una estructura armónica fundamental.
- El pensamiento de Schenker de las formas musicales, es que no tienen sentido vistas de manera superficial, como algo que escucha. Lo realmente importante es descifrarlas en contexto en su estructura fundamental, que mostrará de manera clara como son escuchadas. Schenker concibe este modo como un mecanismo psicológico.



- Muchos detractores asumen que pretende hacer una reducción de la obra, en la cual Schenker no basa su trabajo tampoco es su enfoque de investigación, sino su visión es descubrir las elaboraciones del compositor, en donde pretendió hacer una reproducción del proceso creativo paso a paso, pero no como un análisis, por eso no usa el término de reducción sino de inversión.

Este método es concebido como algo subjetivo, de manera que no existe un método mecánico de llevar a cabo el análisis Schenkeriano ya que esto es más un arte que una ciencia. Además, la propuesta es una forma de escuchar la música de manera más profunda, es decir, basada en conocimientos del proceso y desarrollo sonoro-musical, lo cual pretende aprender a escuchar y descifrar la música tonal.

Entre los objetivos de Schenker ya mencionamos era resaltar la supremacía de la música alemana sobre la música moderna de aquel entonces con exponentes como: Schoenberg, Stravinsky y Wagner. Además pretende descartar lo superfluo y destacar las relaciones primordiales en la obra musical. Tampoco se enfatiza en desmenuzarla estructura fundamental de la obra, su prioridad en realidad es mostrar como esta se maneja de manera única y particular en la música tonal.

Niveles estructurales: Un fundamento del análisis Schenkeriano establece que no todas las relaciones de sonidos ocurren entre notas adyacentes. Schenker, en 1920 cuando sus ideas teóricas fueron desarrolladas estableció que la composición de la música tonal consistía en interrelaciones de niveles estructurales, basados en elementos contrapuntísticos y armónicos en correlación entre dichos elementos. La teoría de los niveles estructurales revolucionó la manera de concebir ver la música por muchos teóricos y músicos, quizá es el



mayor descubrimiento que hizo Schenker.

La práctica del análisis Schenkeriano, se basa en la reducción de la obra a los niveles estructurales y su objetivo fundamental es descifrar los niveles estructurales es descubrir y exponer la forma de conexiones lineales existentes entre notas importantes que pueden estar separadas por varios compases. Schenker establece tres niveles fundamentales: *Background* o nivel fundamental, *middleground* o nivel medio y *foreground* o nivel superficial.

-*Background* (Hintergrund-base subyacente): Es la parte inicial que consiste en la estructura fundamenta, es decir, en la Usartz ofrece un modelo simplificado de la estructura musical a la cual vamos a examinar lo que el compositor a escrito. Esto es explorar la complejidad de la obra entre esta y el modelo normal. Es la estructura subyacente de la pieza musical como un todo aunque es este nivel se suelen encontrar elementos principales del nivel medio. De esta manera, se puede decir que esta fase es arrítmica.

-*Middleground* (*Mittelgrund*-base generatriz media): En este nivel se analiza los elementos de relación armónicos y contrapuntísticos de relevancia entre el nivel superficial y el fundamental. El número de subniveles de estructura varía según la obra de estudio.

-*Foreground* (*Vordergrund* - Base generatriz de la superficie): Esta se aproxima más que las anteriores a la partitura musical, expone las notas originales de la música y asociaciones tonales simples, para representarla usualmente se la detalla con notación rítmica.

Según Nicholas Cook, el análisis Schenkeriano es apto para estudiar las obras del siglo XVIII y XIX, sobre todo de la música alemana a excepción de compositores como R.



Wagner que pertenecía a romanticismo tardío. Sin embargo, no sustenta los intereses ni despliega todas las dudas musicales de la música Francesa, Rusa e Italiana.

Análisis Formal: Se desarrolla a lo largo de la historia desde siglos XVIII y XIX, pero en el siglo XX es donde toma otra forma y dirección con estudiosos como Arnold Schönberg, Paul Hindemith, Milton Babbitt, Heinrich Schenker, y sus bases teóricas se asientan para ser reproducidas en la práctica. Los objetivos de esta práctica son: reconocer las estructuras simples, binarias y ternarias, así también las distintas formas que se encuentran dentro del contexto de las obras y distintos estilos musicales en las composiciones; analizar la estructura a partir del reconocimiento de la organización de aspectos musicales melódicos, rítmicos y armónicos, puestos en el trabajo de estudio; entender la mecánica y arquitectura de los aspectos compositivos de la obra, dichos parámetros son los fundamentos para dar significado a la composición; instaurar los conocimientos y criterios que, a través de diversos elementos musicales, generan la proporción y sentido a la obra; distinguir los elementos según la jerarquía de su función en el contexto estructural; tener en cuenta el alto valor del análisis estructural porque nos genera una visión holística de la obra, una comprensión musical más realista de los sucesos, además de una interpretación más acertada. Al final, obtener el conocimiento histórico de las obras musicales y junto con ello la evolución de su estructura, variando las épocas y estilos.

2.6. Análisis interpretativo: Análisis Formal e interpretativo del Concierto

Primer Movimiento: El primer movimiento comprende de cuatro secciones claramente diferenciadas por su contraste musical, a continuación detalladas:



Movimiento 1	Introducción	Sección A	Sección B	A1 - Coda
No De compás	1-21	22-130	131-192	193-210
		-a: primera idea temática, compás 22 al 46. Puente del 47 al 64 b: 65 al 86 Puente 87 al 100: sección conclusiva a1: 101-130	Introducción de B: 131-143 Frases: -a: 143-154 -b: 155-173 -c:174-182 (reiteración, características imitativas por aumentación). 183-192: Puente de sección conclusiva.	

Tabla 2. Estructura del primer movimiento del concierto para vibráfono #1 de Ney Rosauero.

Descripción del comportamiento de los elementos expresivos de la música en la introducción:

Esta se presenta con un carácter vocal dada la recomendación del compositor Recitativo, la que es elaborada mediante la presentación de efectos sincopados y un diseños rítmico particular y propio en tresillos de negras.

Durante el transcurso de la obra es sugerente la sustentación armónica, rítmica e imitativa entre el instrumento solista y la orquesta cumplen un efecto sonoro legítimo y auténtico del compositor que encontramos a lo largo de toda la obra.

Consideramos que la intensa vinculación entre melodía y ritmo es el recurso más definido en su composición, encontrando una fuerte presencia en los cambios que le proporcionan diferentes perfiles expresivos. En cuanto al procedimiento rítmico con propósitos de carácter ostinato definen el estilo compositivo.



También es singular la presentación continua de cambios de compases simples 4/4, 3/4, 3/8 y el compás de amalgama 7/8 que es el ostinato característico del movimiento.

A lo largo del movimiento se destaca el tratamiento imitativo, elemento sustancial con propósitos expresivos, donde podemos percibir una pincelada con derivaciones y efectos paisajísticos en particular.

Las sugerencias de la dinámica presentadas por el compositor son muy variadas y específicas, las que están muy presentes en la sustentación del pulso.

Con relación al tratamiento técnico encontramos múltiples complejidades muy propias del instrumento, las que se destacan la duplicación melódica, la cual está basada en una textura polifónica encontrando en la voz superior notas dobles, además encontramos de semicorcheas descendentes y en las secciones conclusivas un gran efecto con bloques de acordes.

También encontramos por ejemplo en la frase a de la sección B cantos internos con un pronunciado sentido rítmico en un compás ternario.

Concerto for Vibraphone and Orchestra

I)

Recitativo
(Dolce, poco rubato)

Vib. solo

Notas de adorno

Notas de paso

Acompañamiento de melodía

in tempo cromatismo ascendente

Sincopas en tresillos de negras característico de la obra, generan polirritmias

Freely

Molto lento

simile

accel. poco a poco

Uso de cromatismos ascendentes y descendentes

Figura 1. Introducción del Concierto de Vibráfono N#1 de Ney Rosauo.

A Allegro $\text{♩} = 142$

Exposición de la nueva métrica y tempo, compás compuesto 7/8

Solista y acompañamiento realizan la misma figuración, característica compositiva del autor, compases compuestos con distintas actuaciones.

Figura 2. Exposición de idea temática de la primera frase en la sección A del primer movimiento del Concierto de Vibráfono N#1 de Ney Rosauo.



Introducción: La introducción comprende entre los compases 1-21, asimétrica, dividida en dos semifrases: melodía suave y lenta en Do menor, tiene cromatismos en su trascurso musical, siendo un preludio independiente en el primer movimiento y pasar al cambio de tempo y tema principal que se presenta en la primera frase; el carácter de la introducción es gracias a su agógica basada en Recitativo (Dolce, poco rubato).

Sección A: En esta sección se expone el tema principal (compases 22 al 100) consta de tres frases.

-La primera frase consta de 25 compases (compás 22 al 47), separadas por tres semifrases, divididas en: introducción, tema principal (vibráfono), repetición del tema en acompañamiento y el final sería nexos o soldadura para unir a la siguiente frase. La frase presenta un motivo rítmico homogéneo que repite hasta el final, presentando el isoperíodo en los dos compases iniciales de la frase. En el compás 29 en anacruza se presenta la melodía-tema principal (Ver figura 3), compás 37 repite la melodía el piano. Frase ternaria asimétrica, compuesta por tres semifrases, las dos primeras conformadas por 8 compases y la última semifrase de nueve compases. Cada semifrase se divide en 4 motivos, 4 incisos, entradas de melodía son anacrúcas. (Ver figura 4).



Figura 3. Exposición y desarrollo de la melodía principal, de la primera frase sección A del Concierto de Vibráfono N#1 de Ney Rosauero.



Figura 4. Segunda semifrase de la primera frase - sección A del primer movimiento del Concierto de Vibráfono N#1 de Ney Rosauero.



-La segunda frase consta de 18 compases separadas por tres semifrases, las dos iniciales son separadas por una cadencia estructural, y una cadencia modulante al final de la frase. Frase ternaria simétrica de seis compases cada una. Cada semifrase se divide en dos períodos, de tres compases cada una y esta a la vez dividida en dos motivos, todos ellos téticos femeninos (Ver figura 5). La tercera frase es binaria y asimétrica (dos semifrases-la primera semifrase de 12 compases, la segunda semifrase de catorce compases). La primera semifrase (compás 65 al 76) presenta una división de cuatro períodos con dos compases cada uno, divididos en tres motivos que son téticos masculinos con anacruza. La tercera frase tiene contraste armónico y métrico, auditivamente perceptible por las cadencias que separan cada semifrase, y sus poliritmias que genera la melodía en tresillos de negras con las corcheas de la segunda voz. La frase contiene: intro (Mi menor), desarrollo (Mi menor – Mayor) y conclusión en Fa mayor. (ver figura 6).

La cuarta frase presenta una textura homofónica, contrastante a la anterior por su desarrollo cadencial modulante cromático descendente. Consta de cuatro períodos, son téticos masculinos, generando el cierre de la frase y la primera sección. Modulando hasta llegar a Fa Mayor (Ver Figura 7).

46 **B** Primera semifrase *mf*

51 Segunda Semifrase (imitación espejo) Apoyaturas - notas de adorno

56 Apoyaturas - notas de adorno

Figura 5. Segunda Frase (Puente) de la sección A del Concierto de Vibráfono N#1 de Ney Rosauo.

65 **C** Introducción Apoyaturas - Notas de adorno Desarrollo de la primera melodía *mf*

69 Primera Semifrase *decrec...*

73 Notas apagadas

77 Desarrollo de la tercera melodía y segunda semifrase

81 Corcheas en segunda voz Tresillos de negras

85 Conclusión *cresc...*

89 **D**

Figura 6. Tercera Frase de la sección A del primer movimiento del Concierto de Vibráfono N#1 de Ney Rosauo.

- 4 -

Primera Semifrase - Segundo Periodo

Segunda semifrase - Tercer Periodo

Cuarto Periodo

Modulación Cromática descendente

93

97

101

11

cresc...

ff

p

Figura 7. Cuarta Frase de la sección A del primer movimiento del Concierto de Vibráfono N#1 de Ney Rosauo.

Segunda Sección: Comienza con un bajo pedal en 7/8 realizado por el acompañamiento (compás 101 al 112), finalizando esto se realiza la reexposición del tema principal por parte del piano, mientras el vibráfono ejecuta el acompañamiento (compás 113 al 122), después el vibráfono reexpone el tema principal (compás 123 al 130), a diferencia que esta vez ejecuta en una octava más abajo (Fa3), es una reexposición del tema principal, podría ser fundamentado como un A1 (Ver figura 8). La segunda frase (compás 131 al 142), es un progresión armónica, consta de tres semifrases, las dos primeras son una imitación de espejo, podría tomarse como una introducción para las siguientes frases de la sección B, es un breve frase, genera una polifonía y una polirritmia con el acompañamiento para pasar al $\frac{3}{4}$ (Ver figura 9). La tercera frase contiene un bajo continuo en negras por parte del acompañamiento, mientras que la melodía la realiza el vibráfono en Mi menor, teniendo síncopas haciendo una melodía más interesante, la segunda semifrase desarrolla la idea con

la melodía en los acentos y las otras parecen notas fantasmas que acompañan dicha melodía. La tercera semifrase realiza un nexo para la siguiente frase con tresillos, síncopas y negras, tanto en La menor, Sol Mayor y Mi menor. La cuarta semifrase empieza en la anacruza del compás 175, con una melodía potente por rapidez y melodía en sol mayor (Ver figura 10 y 11). La cuarta frase es una imitación espejo del final de la primera sección. La Coda es un A1 o A prima del tema principal, variando en melodía y métrica, el acompañamiento y vibráfono realizan una modulación al unísono en forte hasta llegar a la tónica del primer movimiento Fa mayor (Ver figura 11).



Figura 8. Reexposición del tema principal-sección B del primer movimiento del Concierto de Vibráfono N#1 de Ney Rosauero.

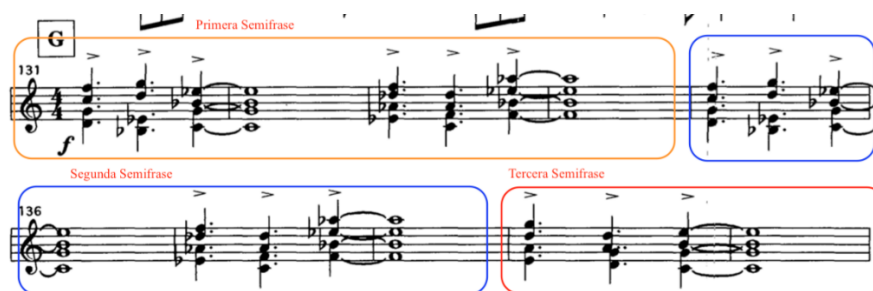


Figura 9. Segunda frase (Introducción) de sección B – primer movimiento del Concierto de Vibráfono N#1 de Ney Rosauero.



141 **Primera Semifrase**

146 *mf*

Presencia de sincopas, apoyaturas y notas de paso

150

154 **Segunda Semifrase**

La melodía son las notas acentuadas

158

162 *decrec...* **Tercera Semifrase** *mp*

166 *cresc. poco a poco*

Arpeggios

170

Figura 10. Tercera frase – sección B del primer movimiento del Concierto de Vibráfono N#1 de Ney Rosauro.



174 Cuarta semifrase La Melodía realizan las notas agudas

178

182 I

186 Cuarta frase - imitación espejo del final de la primera sección

190 J

194 Coda

194 3 7

206 Variación del tema es ascendente y descendente, más un silencio

Figura 11. Cuarta frase de la sección B del primer movimiento del Concierto de Vibráfono N#1 de Ney Rosaura.

Segundo Movimiento

Movimiento 2	Introducción	Sección A	Sección B	A1
	1-18	19-24: sección introdutoria, 24-31: Melodía	47-55: Frase a1	68-89 Introducción instrumental



		a. 31-38: Frase b 39-47: Sección conclusiva	55-59: Puente conclusivo 59-68: Cadenza	A1 89-97: Frase a1 97-106: Sección conclusiva Coda: 106-118
--	--	---	--	--

Tabla 3. Estructura del segundo movimiento del concierto de vibráfono #1 de Ney Rosauro

Descripción del comportamiento de los elementos expresivos de la música:

Introducción con el carácter Majestoso, cuya melodía esta basada en una canción de cuna “ Tutu Maramba”. Se caracteriza por un tratamiento vocal encerrando la dulzura y ternura de un canto de cuna, la que es elaborada, mediante la que es elaborada mediante figuraciones de valores por aumentación de negras en tresillos, sosteniendo un ostinato melódico rítmicos en la parte orquestal y un gran sentido imitativo en el despliegue melódico entre el solista y la orquesta.

Tomando en consideración la riqueza melódica sustentado en el pulso de un compás de 4 tiempos, toma en consideración cambios de tempo por lo que la agógica es tratada mediante este recurso así como representaciones de rallentando, molto rallentando, a tempo, molto lento. Así como cada una de las secciones revela el cambio de tempo deseado por el compositor



Durante este movimiento persiste el procedimiento y la relación imitativo – contrapuntístico entre el instrumento solista y la orquesta con breves texturas polifónicas que le proporcionan un timbre particular.

Las propuestas de la dinámica que no sugiere el compositor poseen determinada sutileza, las que expresen la emotividad del canto de cuna. Relacionado al tratamiento técnico podemos destacar la ejecución de los sonidos con el ratam de la baqueta, revelando las características sonoras de las cajas musicales, las complejidades técnicas en este movimiento están relacionadas con la necesidad de la máxima concentración y control auditivo-musical, lo que otorga el carácter sublime de esta parte de la obra.

Primera Sección: Comprende entre los compases 1 al 58, consta de 4 Frases, variando su forma, la primera frase consta de 12 compases, (compás 19 al 30), la segunda frase constituida por 8 compases (compás 31 al 38), tercera frase 8 compases (compás 39 al 47) y cuarta frase 8 compases más anacruza (compás 47 al 54). Esta sección presenta una introducción en el acompañamiento, teniendo la característica de la figuración rítmica de tresillos de negras, característico de este movimiento, la primera frase empieza en La menor, la segunda voz realiza una figuración similar en los primeros seis compases, mientras que la primera voz hace un canto y ejecuta la nota más aguda con el ratam de la baqueta, característica tímbrica musical del movimiento. (el uso de la punta de la baqueta, parte de madera). La segunda frase continua la característica musical anterior, la nota más aguda ejecutada con el ratam de la baqueta, la primera voz hace una suave melodía en Fa y la segunda voz hace el acompañamiento con una figuración similar a la frase anterior, y el

sexto compás es una imitación del último compás de la frase anterior (Ver figura 12 y 13). La tercera frase se divide en 2 semifrases, la primera con una progresión armónica en Do menor y la síncopa de tresillos en negras, mientras que la segunda semifrase contiene una figuración rítmica en corcheas y la nota aguda es tocada en síncopa (Mi5), el último compás de la frase realiza un reposo armónico (Reb) con notas de paso que se apagan para continuar en la armonía. La armonía y métrica podría tomarse con una preparación o nexo para la siguiente frase. La cuarta frase muestra el desarrollo melódico-rítmico del movimiento, la armonía presenta modulaciones armónicas en Ab con séptimas, una progresión modal, y la nota más aguda está presente siempre en la síncopa del tercer tiempo (Fa5). En la métrica musical presenta la característica de tresillos en negras (Ver figura 14).

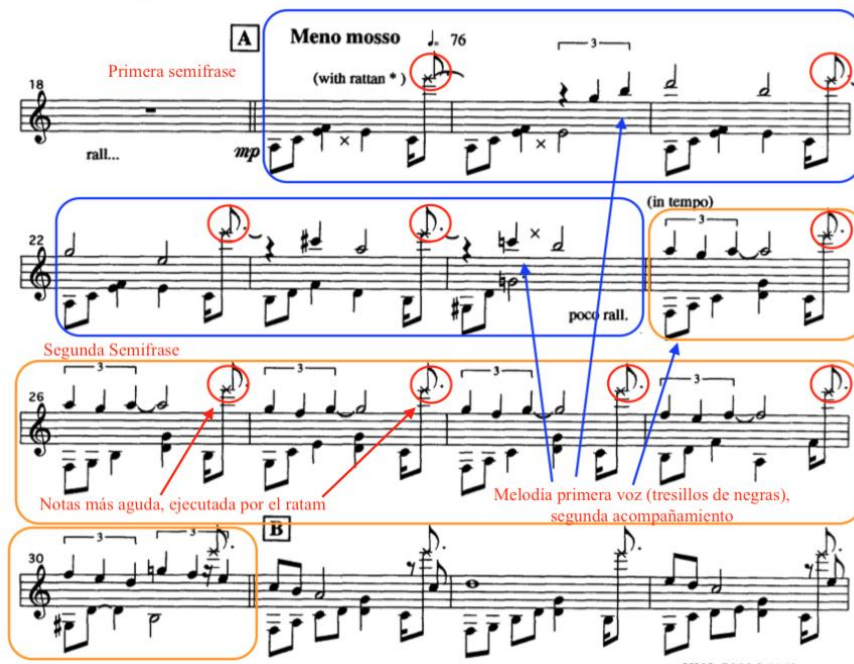


Figura 12. Primera frase de la sección A del segundo movimiento del Concierto de Vibráfono N#1 de Ney Rosau.

Figura 13. Segunda frase – Sección A del segundo movimiento del Concierto de Vibráfono N#1 de Ney Rosauero.

Figura 14. Tercera frase y cuarta frase – sección A del segundo movimiento del Concierto de Vibráfono N#1 de Ney Rosauero.

Segunda sección (Cadencia): Muestra la característica tímbrica musical principal del movimiento, la ejecución de la primera voz ejecutada todo el tiempo con el ratam de la

baqueta, realiza una melodía en La menor, mientras que la segunda voz hace un canto ondulante de forma ascendente y descendente, al inicio cromático, la figuración son corcheas en La menor. Cada voz es un canto y melodía independiente cada una (Ver figura 15).



La primera voz hace la melodía ejecutada toda la cadencia con el ratam de la baqueta

E (Cadenza) Molto lento

(bell like sound *)

p

Segunda voz hace un acompañamiento - canto ascendente y descendente

rall... cresc. molto rall.

Figura 15. Cadenza del segundo movimiento del Concierto de Vibráfono N#1 de Ney Rosauero.

Tercera Sección: Compás 68 al 118, consta de cuatro frases, las dos primeras son nuevas, y las dos finales con imitación espejo de la primera sección. La primera frase presenta una introducción realizada por el piano, realizando una imitación de la primera sección, posterior a ello, el vibráfono (compás 78) en anacruza empieza con la ejecución de notas agudas en la síncopa del cuarto tiempo, y la nota más baja en el primer tiempo (Fa3). La frase presenta una progresión de acordes de armonía modal en Fa. La segunda frase (compás 90), contiene la característica del movimiento que son las polirritmia en sus voces, tanto en tresillos de negras y corcheas. Realiza la melodía la primera voz con acentos de negras manteniendo el patrón rítmico de inicial en el tercer tiempo y cada dos compases ir descendiendo. Mientras que la figuración y armonía de la segunda voz, también mantiene la forma de tresillos en corcheas, cambiando en la armonía de forma descendente su

progresión (Ver figura 16). La tercera y cuarta frase es una imitación espejo de la primera sección, ya mencionadas.

Primera Frase Nota más aguda se mantiene en la síncopa del cuarto tiempo - 9.



Progresión armónica descendente, cada dos compases

Segunda Frase La melodía realiza la primera voz en acentos-tresillos de negras



La segunda voz mantiene la métrica y va descendiendo cada compás

poco rall.

Figura 16. Primera y segunda frase, sección B del segundo movimiento del Concierto de Vibráfono N#1 de Ney Rosauero.

Bridge: dado su significado de Puente presenta un carácter de intensa estabilidad rítmica con breves campos con propositivos imitativos en te la orquesta y el instrumentista solista, con el diseño rítmico característico de los tresillos en negras.

Este movimiento esta propuesto a molto lento, representando un espacio de crescendo y acelerando a partir del compás 12 hasta el final, produciendo un polirritmia entre el instrumento solista y la orquesta, hasta el compás 23 que propone dinámica forte con molto



rallentando hasta el compás 24 donde sugiere con una respiración ' y abordar directamente el tercer movimiento. Compas 1-4, introducción instrumental, anacrusa de este compás sugiere el tempo de andantino.

Tercer Movimiento:

Movimiento 3	Introducción	Sección A	Sección B	Presto
	1-8 Introducción	9-24: Período musical. Duplicación de la frase a musical. 24 (mitad de compás) -32: Frase musical b (melodía principal) 32 (segundo tiempo) -38: Interludio musical instrumental Compás 39 – 42 (con signos de repetición) 43 - 62: Puente melódico rítmico empleado en la introducción	63 – 78: Frase musical c 78 (segundo tiempo)-93: Puente melódico 86 (Segundo tiempo) Frase musical b1 93-104: Puente melódico rítmico instrumental (con el material empleado en la introducción) 104-121: melodía d 132-145: Reiteración d1 145-187: Interludio musical dar inicio a la cadenza. 188-194: Sección	195-230: Reexposición de motivo musical Presto con distinta melodía con distinta melodía. 232-246: Reexposición de la melodía principal, acompañamiento y solista. 247-268: Coda



			conclusiva de la cadencia	
--	--	--	------------------------------	--


Tabla 4. Estructura del tercer movimiento del concierto de vibráfono #1 de Ney Rosauero

Descripción del comportamiento de los elementos expresivos de la música:

-Primera Sección: Se encuentra desde el compás 1 al 144, constituida por cuatro frases, divididas de la siguiente forma: primera frase compás 1 al 38, segunda frase compás 39 al 78, tercera frase compás 79 al 92 y cuarta frase compás 93 al 144. El reposo armónico varía por cada frase, la primera, tercera y cuarta frase terminan en Fa mayor (tónica) mientras que la segunda frase termina en Re menor, sexto grado. La estructura métrica y melódica que presentan son contrastantes. La primera frase constituía por una introducción, desarrollo y tema principal del movimiento (Ver figura 17). La segunda frase presenta un cambio de tempo a Presto, consta con una introducción, desarrollo armónico y melodía. Su métrica y armonía contrasta a la primera frase (Ver figura 18 y 19). La tercera frase hace una reexposición del tema principal a diferencia que primero lo hace el acompañamiento (Ver figura 20). La cuarta frase presenta el desarrollo rítmico y melódico del movimiento, con cambios de compases, notas dobles y desarrollo de melodías (Ver figura 21).

III) - 12 -

Vivo *♩. 158* **Introducción**



Desarrollo

Notas acentuadas generan la melodía de la segunda semifrase

El acompañamiento de la segunda voz se mantiene, en el desarrollo del tema principal varía su altura y métrica

A Tema principal del tercer mov. Síncopas en la melodía

Figura 17. Introducción y primera frase, sección A del tercer movimiento del Concierto de Vibrafono N#1 de Ney Rosauero.

B **Presto** J. 182 **Introducción** Se presenta la nueva métrica y nuevo tempo segunda voz

(1x only) simile

r.h. *f*
l.h. *mf*

Desarrollo

Canto cromático descendente al final sube - primera voz

Figura 18. Segunda frase, sección A del tercer movimiento del Concierto de Vibráfono N#1 de Ney Rosauo.

C **Primer Periodo** **Segundo Periodo** **Tercer Periodo** **Cuarto Periodo**

- 14 -

La melodía la realiza primera voz, sincopas más notas de paso

D

Figura 19. Desarrollo de la melodía de la segunda frase, sección A del tercer movimiento del Concierto de Vibráfono N#1 de Ney Rosauo.

78 **D** Primera Semifrase

83 Segunda Semifrase

87 El acompañamiento del tema principal cambia, acordes a dos voces - sincopas

91 2

r.h. *f*
l.h. *mf*

Figura 20. Reexposición del tema principal, sección A del tercer movimiento del Concierto de Vibráfono N#1 de Ney Rosauero.

101 3

E Cambios de compás

105 *mf*

109 simile

Melodías con apoyaturas, cromatismos, sincopas y notas de paso

113

117

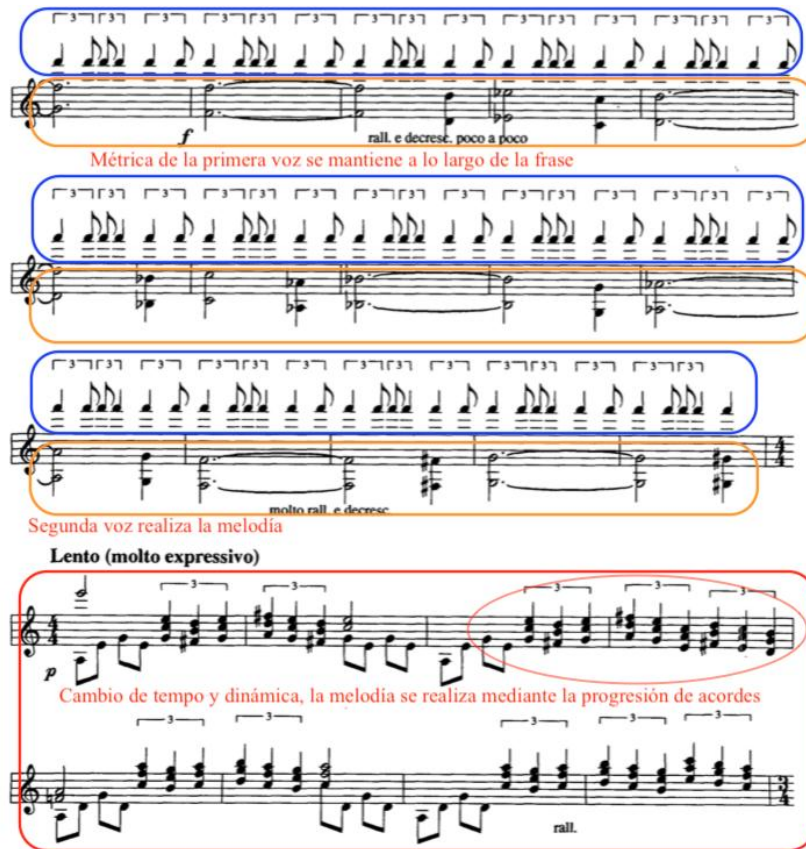
Notas dobles

121

Figura 21. Cuarta frase, sección A del tercer movimiento del Concierto de Vibráfono N#1 de Ney Rosauero.



Piano solo y Cadencia (Segunda sección): Intermedio del tercer movimiento, en medio de la primera y segunda sección. Desde el compás 145 al 194. El piano solo presenta una melodía en Fa mayor, con una métrica de compás simple $\frac{3}{4}$. La cadencia presenta un isoperíodo en la primera voz, mientras en la segunda voz realiza un canto o melodía, cambia de tempo a Lento (molto expresivo), en donde realiza un canto mediante una progresión de acordes, finalizando con un rallentando, (Ver figura 22) para pasar a Presto, empieza con un acorde en La menor con un segundo superpuesto, la primera voz realiza notas dobles en una misma nota mientras que la segunda voz realiza con canto descendente cromático. En el compás 188 Vigoroso, se ejecuta conjuntamente con el acompañamiento realizando el final e introducción para regresar a la segunda sección. El solista realiza una secuencia de semicorcheas en Fa menor mientras que el piano cae en los golpes fuerte apoyando la dinámica de forte. El vibráfono finaliza esta frase con las mismas notas usadas en la cadencia de forma ascendente libre inicialmente y rallentando molto al final.



f *rall. e decresc. poco a poco*

Métrica de la primera voz se mantiene a lo largo de la frase

molto rall. e decresc.

Segunda voz realiza la melodía

Lento (molto espressivo)

p *rall.*

Cambio de tempo y dinámica, la melodía se realiza mediante la progresión de acordes

Figura 22. Cadencia del tercer movimiento del Concierto de Vibráfono N#1 de Ney Rosauero.

Presto **Primo Período**
pp *cresc.*
Primera voz se mantiene y segunda voz realiza un cromatismo descendente en los tres períodos

Segundo Período
pp *cresc.*

Tercer Período
pp *cresc.*

Cuarto Período
ff *rall. e decresc...* *decresc.*
Primera y segunda voz realizan un movimiento cromático ascendente

Gigantesco **Vigorouso** $\text{♩} = 96$
mf *cresc. e accell. poco a poco*

Figura 23. Presto de la Cadenza del tercer movimiento del Concerto de Vibráfono N#1 de Ney Rosau.

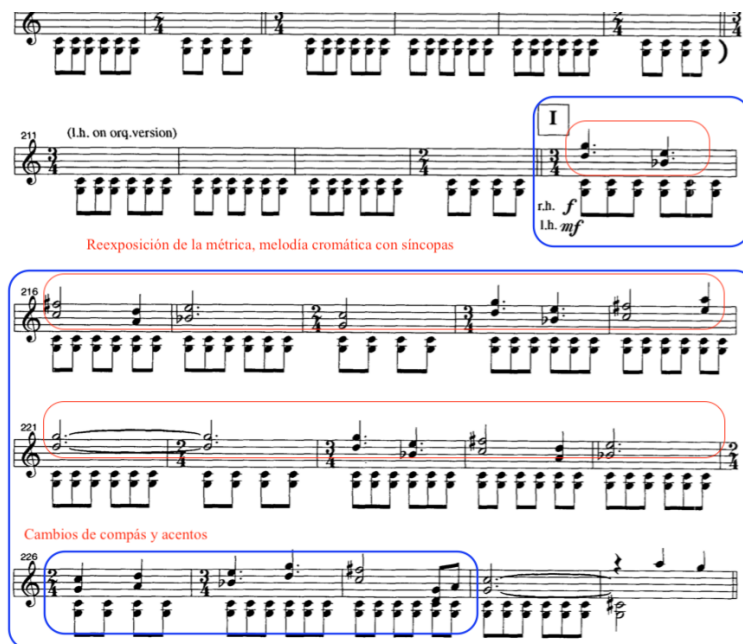
Gigantesco **Vigorouso** $\text{♩} = 96$
pp *mf* *cresc. e accell. poco a poco*
Se utilizan las mismas notas en arpeggios y en la escala final

p *sub.* *cresc.*

(freely) *rall....*

Figura 24. Vigorouso – Fin de Cadenza del tercer movimiento del Concerto de Vibráfono N#1 de Ney Rosau.

Tercera Sección: (Compás 195 al 267) Regresa al Tempo primo, con la misma métrica de la segunda frase de la primera sección, realiza el isoperíodo cinco veces mientras en acompañamiento realiza un canto hasta la nueva melodía del vibráfono en el compás 217 (Ver figura 25), posterior a eso en el compás 230 se expone nuevamente el tema principal en una octava superior en el vibráfono y el acompañamiento seguidamente hace lo mismo. La Coda inicia en el compás 247 el piano realiza la marcación del bajo y el vibráfono hace notas dobles de manera ascendente y descendente con las escalas que se usaron a lo largo del tercer movimiento. En el compás 259 el vibráfono presenta un cromatismo ascendente de Fa3 a Fa5, y los siguientes golpes rítmicos hacen el unísono con el piano, incluso los dos golpes finales en Fortísimo (Ver figura 26).



211 (l.h. on org. version)

Reexposición de la métrica, melodía cromática con sincopas

216

Cambios de compás y acentos

221

226

Figura 25. Primera Frase, tercera sección del tercer movimiento del Concierto de Vibráfono N#1 de Ney Rosau.



Coda Primer Periodo

247 *p* cresc. poco a poco

Notas dobles ascendentes y descendentes

Segundo Periodo

251

Tercer Periodo

255

Cuarto Periodo

259 Cromatismo ascendente

Quinto Periodo Unisono con el piano

263 *pp* *ff*

Figura 26. Coda del tercer movimiento del Concierto de Vibráfono N#1 de Ney Rosaura.



Capítulo III

Guía técnica interpretativa para la ejecución del concierto de vibráfono N# 1 de Ney

Rosauro

Qué es una guía interpretativa: Es un medio por el cual el ejecutante obtenga una visión más clara de la composición del concierto en base fundamentos teóricos-prácticos, que a través del desarrollo lo llevarán a realizar y canalizar los distintos ejercicios propuestos desde un punto de vista necesario para la comprensión estructural del concierto en mención. El objetivo es guiar al interprete a base de herramientas de ejecución de una manera sencilla en su proceso de estudio, y partiendo de los consejos que otorga la guía, sepa resolver ciertos aspectos técnicos como interpretativos, además de dificultades que presente el concierto al momento de proceder en el campo práctico de estudio. La guía es una ayuda funcional, no obligatoria, la cual a libre elección ya sea por un ejecutante o estudioso de la música detallará aspectos musicales enfocados en la ejecución del concierto, basados en ejercicios, consejos y detalles musicales probados en la práctica que pueden ser utilizados por quienes deseen poner en práctica las propuestas de la guía.

Fundamentos para la elaboración de la guía interpretativa: Los fundamentos a considerar en la guía son el análisis estructural, ejercicios y consejos teórico prácticos para resolver pasajes en cada movimiento, detallando instrucciones como la digitación requerida a usar, y el acercamiento al adecuado uso del pedal, para no saturar la armonía, entre frases y melodías. La guía fundamentará su trabajo principalmente en el enfoque práctico para desarrollar el concierto, (teniendo en cuenta que la ejecución del concierto se lo realizará con la técnica de Gary Burton) conjuntamente con un previo estudio analítico de la



estructura formal de la obra, de tal manera obtener el conocimiento funcional y constructivo de conexión de las formas musicales que esta presenta. Esto ayudará al interprete a memorizar de mejor manera la obra y comprender las funciones musicales por parte del solista como del acompañamiento. Teniendo en cuenta este acontecer holístico del concierto ayudará al siguiente paso, el práctico; el ejecutante tendrá presente de cómo desenvolverse musicalmente en la obra.

Guía interpretativa para la ejecución del concierto de vibráfono No1 de Ney Rosauero:

Movimiento 1: La introducción del movimiento y del concierto en este caso, en lenta, Recitativo (Dolce, poco rubato).

Características musicales principales a resolver:

- Polirritmias corcheas con tresillos de negra: Realizar un estudio previo con metrónomo.
- Notas apagadas: Los compases 4, 5, 6 y 7 hay que apagar la nota en la mitad del segundo tiempo. Lo cual se lo realizará posterior a tocar la nota, esto sirve para obtener un efecto en la armonía (que no se mezcle o suene mal).
- Cambios de tempo: Compás 9 después de un rallentando se toma el tempo I con el cuál iniciamos la introducción pero la dinámica esta vez es meso piano, en cierta manera continuaremos levantando un poco más las baquetas para crecer la dinámica. Compás 19, los seisillos de preferencia se los ejecutará a tempo para luego en el rallentando realizar con los tresillos. Cuarto tiempo del compás 21 se realizará los tresillos a tempo y los seisillos en rallentando.

-Octavas al unísono: previo a estas notas hay que medir la apertura de las baquetas según las notas y levantar ligeramente la muñeca y manos para obtener el sonido requerido.

-Dinámicas-Digitación: Para obtener este sonido y con la dinámica de Piano que indica las baquetas serán levantadas brevemente con golpe Up, y siendo tocadas con delicadeza para conseguir el sonido necesario. Los compases 14 y 15, realiza un ligero Crescendo para generar un desarrollo de la melodía esto lo obtenemos ligeramente con el golpe Up pero esta vez a mediana altura. (Ver figura 27).



Figura 27: Digitaciones y apertura del pedal de la introducción del Concierto de Vibráfono N#1 de Ney Rosauero.

Primera Sección: Tener en cuenta los matices, cambios de compás, y melodías principales



de cada sección, características musicales a resolver:

-Compases compuesto y combinados: Del compás 22 al 46, en la primera frase se expone un compás compuesto de 7/8, la subdivisión es de dos negras y 3 corcheas; para su estudio se lo realizará con metrónomo a corcheas. Compás 47 al 64 existe una polimetría combinando compases de 4/4 y 3/8, la pulsación de estudio el metrónomo será la corchea, para la exactitud de la ejecución de las notas junto con la métrica, así mismo para mantener el tempo en el cambio de compás 46 al 47, que cambia de 7/8 a 4/4. Compás 65 al 100, se mantiene el compás de 4/4, hay que tener en cuenta las polirritmias que genera la primera con la segunda voz, que crean síncopas en el desarrollo de melodía y acompañamiento.

-Notas apagadas: ver figura 31.

-Dinámicas y Digitación: La melodía que empieza en la anacruza compás 29 se la ejecutará con baqueta 4, para mayor fuerza y control de la melodía. Compás 38, generalmente en el final de cada compás, medir bien la distancia de 3 y 4, por el cambio de acordes. La digitación de la segunda frase se la realizará con 2 y 3, para facilitar la agilidad que necesita la frase por sus apoyaturas en cada período. La tercera frase compás 65 al 90, para facilitar la ejecución de apoyaturas dobles, compás 68 inicio de melodía en anacruza, la melodía. Compás 77 al 80, la digitación varía según la segunda voz y la melodía (ver figura 28). La cuarta frase 91 al 100, acordes 3 y 4 notas, los acordes en tríada la primera voz con 4 y primera y segunda voz con 1 y 2. Los acordes de cuatro voces de los resolverá con 1,2,3 y 4 conjuntamente correspondan.

Figura 28. Digitaciones y apertura del pedal de la primera frase sección A del Concierto de Vibráfono N#1 de Ney Rosauero.

Figura 29. Digitaciones y apertura del pedal, desarrollo de la primera frase, sección A del Concierto de Vibráfono N#1 de Ney Rosauero.

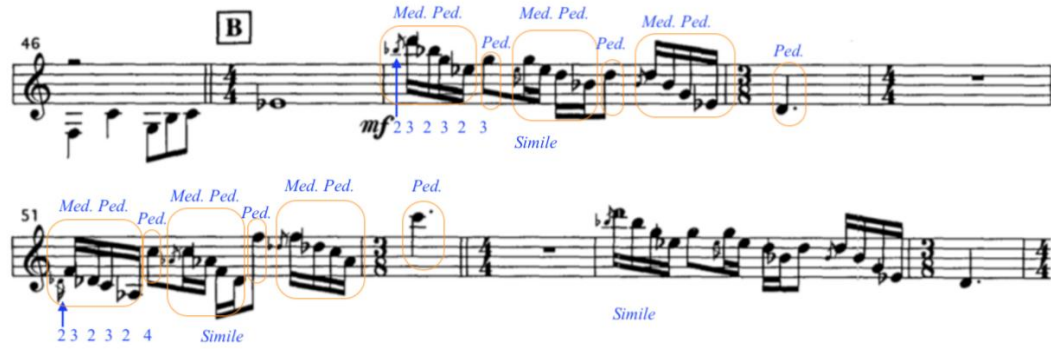


Figura 30. Digitaciones y apertura del Pedal de la segunda frase sección A del Concierto de Vibráfono N#1 de Ney Rosauo.



Figura 31. Digitaciones y apertura del pedal de la tercera frase sección A del Concierto de Vibráfono N#1 de Ney Rosauo.

Musical score for Figure 32, showing staves 77-89. It features four staves of music in treble clef. Above the staves are numerous annotations: "Ped." (pedal) and "Med. Ped." (medium pedal) are placed above specific notes. Fingering numbers (1-4) are written below many notes. Some notes are grouped with brackets and the number 3. The word "Simile" is used in several places. A dynamic marking "cresc..." is present in staff 85. A box labeled "D" is placed above a note in staff 89. At the bottom of staff 89, there are two boxes labeled "E" and "F".

Figura 32. Digitaciones y apertura del pedal de la tercera frase sección A del Concierto de Vibráfono N#1 de Ney Rosauo.

- 4 -

Musical score for Figure 33, showing staves 93-101. It features two staves of music in treble clef. Annotations include "Ped." and "Med. Ped." above notes, and fingering numbers (1-4) below notes. Brackets with the number 3 group several notes. A dynamic marking "cresc..." is present in staff 97. A dynamic marking "ff" (fortissimo) is present in staff 101. A box labeled "E" is placed above a note in staff 101. At the bottom of staff 101, there are two boxes labeled "E" and "F".

Figura 33. Digitaciones y apertura del pedal, final sección A del Concierto de Vibráfono N#1 de Ney Rosauo.



Segunda sección: Tener presente el estudio de las síncopas en las melodías además del cambio de compases y dinámicas, conjuntamente con octavas al unísono que presenta el final de la cuarta frase.

-Compases compuestos y combinados: Compás 113 al 130, existe la reexposición del tema inicialmente con la métrica del iso período, el cual hay que mantener con el tempo I, hasta finalizar la frase. Compás 131 al 142 inicia la siguiente frase, en la cual lo más importante en el inicio es el cambio de compás, hay que mantener la corchea para unir los compases tanto del 7/8 como el 4/4, y escuchar los bajos en corcheas del acompañamiento. Compás 143 al 182 cambia a 3/4, mantener la pulsación en negras y tener en cuenta las síncopas que se dan a lo largo de estas frases, como son en los compases de inicio de frase, compás 155 al 161 en la melodía, compás 170 al 182, en la primera voz y melodías. Compás del 183 al 192, se mantiene ejecución, digitación y dinámicas porque es una imitación de espejo del final de la primera sección, cifra D-E. Compás 204 inicia a unísono con el piano para finalizar la coda en 7/8, mantener la pulsación de corcheas.

-Dinámicas, tipo de golpe: La primera frase compás 113 al 130, hay que tener en cuenta, en la reexposición del tema tocar piano, muy delicado con golpe up, y el momento de hacer el crescendo conjuntamente con el acompañamiento realizar el forte de manera presencial en la melodía en el bajo lo suficiente para no elevarla demasiado, con golpe Up.

-Digitación (ver figura 34):

Figura 34. Digitaciones y apertura del pedal, primera frase sección B del Concierto de Vibráfono N#1 de Ney Rosauero.

La segunda frase no tiene mucha variación en las digitaciones acordes con las 4 baquetas, en lo que si hay que fijarse en la ejecución es los acentos en Forte que requiere la frase a la vez tomar en cuenta las síncopas que se produce tanto por la figuración y con el acompañamiento. Todos son Golpe Up, y si en algunos acordes la posición varía el lugar de golpe, por las alteraciones, pueden ser en el centro o filo de la tecla, hay que buscar la comodidad de la ejecución, a la vez que por acorde se abrirá el pedal, para generar la independencia de la armonía entre los acordes.

Figura 35. Digitaciones y apertura del pedal de la segunda frase - sección B, primer movimiento del Concierto de Vibráfono N#1 de Ney Rosauero.

Musical score for Figure 35, showing three staves of music. The first staff starts at measure 146 with a *mf* dynamic. It features several groups of notes circled in orange, each with a 'Med. Ped.' or 'Ped.' marking above it. Fingerings are indicated by numbers 1-3 below the notes. The second staff starts at measure 150 and continues with similar markings. The third staff starts at measure 154 and shows a sequence of notes with 'Ped.' markings and fingerings.

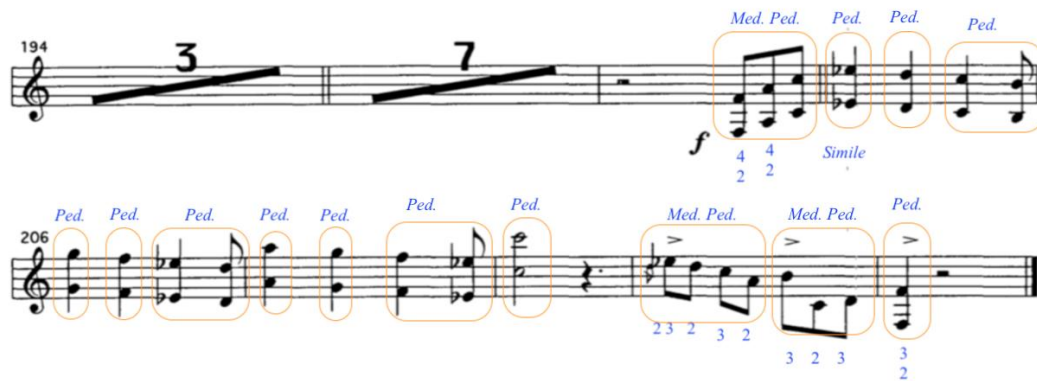
Figura 36. Digitaciones y apertura del pedal de la tercera frase - sección B, primer movimiento del Concierto de Vibráfono N#1 de Ney Rosauero.

Musical score for Figure 36, showing three staves of music. The first staff starts at measure 154 and features notes circled in orange with 'Ped.' markings above them. Fingerings are indicated by numbers 1-4 below the notes. The second staff starts at measure 158 and includes 'Ped.' markings, 'Simile' markings, and fingerings. The third staff starts at measure 162 and includes 'Ped.' markings, 'Med. Ped.' markings, 'decresc...' markings, and fingerings.

Figura 37. Digitaciones y apertura del pedal del desarrollo tercera frase- sección B, primer movimiento del Concierto de Vibráfono N#1 de Ney Rosauero.

Figura 38. Digitaciones y apertura del pedal fin de la tercera frase - sección B, primer movimiento del Concierto de Vibráfono N#1 de Ney Rosauo.

Figura 39. Digitaciones y apertura del pedal de la cuarta frase - sección B, primer movimiento del Concierto de Vibráfono N#1 de Ney Rosauo.



The image shows two staves of musical notation. The first staff starts at measure 194 and features a triplet of eighth notes followed by a septuplet of eighth notes. It concludes with a series of notes marked with 'Med. Ped.', 'Ped.', 'Ped.', and 'Ped.' above them. Fingerings '4 4' and '2 2' are indicated below the final notes, along with the word 'Simile'. The second staff starts at measure 206 and contains several measures of music, each with a 'Ped.' marking above it. The final measure has 'Med. Ped.' markings above it and fingerings '2 3 2 3 2' and '3 2 3' below the notes.

Figura 40. Digitaciones y apertura del pedal de la Coda, primer movimiento del Concierto de Vibráfono N#1 de Ney Rosauo.

Segundo Movimiento.

Primera Sección: Tener en cuenta los cambios de Tempo, dinámicas, las melodías en tresillos de negras combinadas con corcheas y el manejo del pedal.

Compases-Métrica: Tener presente que este movimiento es lento a comparación de los otros movimientos, pero es la característica que le otorga riqueza melódica y armónica, además del carácter de esta parte del concierto. En todas las frases mantener la negra para obtener la precisión en las polirritmias entre tresillos de negras y corcheas. En la interpretación acoger todos los cambios de tempo, tanto al finalizar o empezar alguna frase, los cuales son los que dan el carácter al movimiento. En la melodía tener en cuenta que existe una pregunta-respuesta de tresillos en negras de la melodía del solista con la melodía del acompañamiento, escuchar eso para mantener la continuidad del sentido melódico-rítmico que generan juntos.

Dinámicas – Tipo de golpe: Fijarse muy bien en las dinámicas que pide cada frase porque estas determinarán una gran parte de la interpretación. Siempre resaltar la primera voz, la

segunda voz hacer una dinámica menos de ser posible, para que la melodía sobresalga y exista un buen acompañamiento armónico. Todos los golpes son Up, dependiendo la dinámica que requiere en cada pasaje. Los golpes que son ejecutados con el ratam de la baqueta, practicarlos siempre con la misma distancia y fuerza, así la memoria muscular facilitará el momento de interpretación.

Digitación y pedal: practicarlos con metrónomo y con el control adecuado del pedal, para evitar la mezcla de armonías. Ver figura.



Figura 41. Digitaciones y apertura del pedal de la primera frase - sección A, segundo movimiento del Concierto de Vibrafono N#1 de Ney Rosauro.

Figure 42 shows three staves of musical notation. The first staff starts at measure 30 and includes markings for 'Med. ped.', 'Ped.', and 'B'. The second staff starts at measure 34 and includes 'Ped.', 'Simile', and 'cresc. poco a poco'. The third staff starts at measure 38 and includes 'C', 'Ped.', 'Simile', and 'Ped.'. Fingerings are indicated by numbers 1-4 below the notes, and orange circles highlight specific groups of notes.

Figura 42. Digitaciones y apertura del pedal de la segunda frase - sección A, segundo movimiento del Concierto de Vibráfono N#1 de Ney Rosauero.

Figure 43 shows three staves of musical notation. The first staff starts at measure 42 and includes 'Ped.', 'Ped. (ord.)', 'Ped.', 'p', 'cresc.', and 'Simile'. The second staff starts at measure 46 and includes 'Notas apagadas con 2', 'mf', 'rall...', 'D', 'Ped.', 'Ped.', 'Ped.', 'Ped.', 'Simile', and 'Ped.'. The third staff starts at measure 50 and includes 'Med. Ped.', 'Simile', and 'rall...'. Fingerings are indicated by numbers 1-4 below the notes, and orange circles highlight specific groups of notes.

Figura 43. Digitaciones y apertura del pedal de la tercera y cuarta frase - sección A, segundo movimiento del Concierto de Vibráfono N#1 de Ney Rosauero.

Segunda Sección (Cadenza): Tímbicamente el pasaje más característico del movimiento porque toda la primera voz, es ejecutada con el ratam de la baqueta (filo o punta de



madera). La recomendación, en este pasaje estudiar las voces por separado y después unirlos. La primera voz practicar la velocidad, puntería y el pulso, primero a Tempo lento hasta llegar al pulso con el cuál vamos a ejecutar.

Tercera Sección: Control de golpes, pedal y cambios de tempo. Ser más ligero con la baqueta 4 para resaltar la melodía sin perder el control de dinámica del acompañamiento.

Compases: Se manejan compases simples, lo que hay practicar en esta sección es el control del pedal en los debidos cambios de tiempo y armonía conjuntamente con los acentos y las melodías.

Dinámicas - Tipo de Golpe: La dinámica será controlada por dos factores muy importantes en la ejecución, que son la mezcla entre el tipo de golpe y el manejos del pedal. Hay momentos en donde es muy prescindible el uso del medio pedal y de golpes en Piano, como lo es en la primera frase de la segunda sección. Todo esto va de la mano del control armónico entre los cambios de acorde y las aperturas del pedal. Los tipos de golpe son Up. Hay que tener en cuenta en la segunda frase de esta sección los acentos en los tresillos de negra compás 90, las acentuaciones se las realizará con golpe pistón.

Digitación: Prescindible el manejo del pedal en cambios de acordes. (Ver figura 44)

Figure 44 shows two staves of musical notation. The first staff starts at measure 77 with a dynamic marking of *mp* and a tempo marking of *4*. It features a series of quarter notes with a *Ped.* marking above the first measure and a *Med. Ped.* marking above the second measure. The second staff starts at measure 82 and includes a *Simile* marking. It contains complex rhythmic patterns with multiple *Ped.* markings and fingerings (4, 3, 2, 1) indicated below the notes.

Figura 44. Digitaciones y apertura del pedal de la primera frase - sección B, segundo movimiento del Concierto de Vibráfono N#1 de Ney Rosauro.

Figure 45 shows two staves of musical notation. The first staff starts at measure 90 with a dynamic marking of *mp* and a tempo marking of *4*. It features a series of eighth notes with a *Ped.* marking above the first measure and a *Med. Ped.* marking above the second measure. The second staff starts at measure 94 and includes a *Simile* marking and a *poco rall.* marking. It contains complex rhythmic patterns with multiple *Ped.* markings and fingerings (4, 3, 2, 1) indicated below the notes.

Figura 45. Digitaciones y apertura del pedal de la segunda frase - sección B, segundo movimiento del Concierto de Vibráfono N#1 de Ney Rosauro.

Bridge: Generar el ambiente musical siendo fiel a la partitura especialmente con los cambios de tempo y dinámicas. Resaltar la segunda voz realizándolo con golpes pistón en baqueta 2.

Digitación: (Ver figura 46).

(bridge)

11

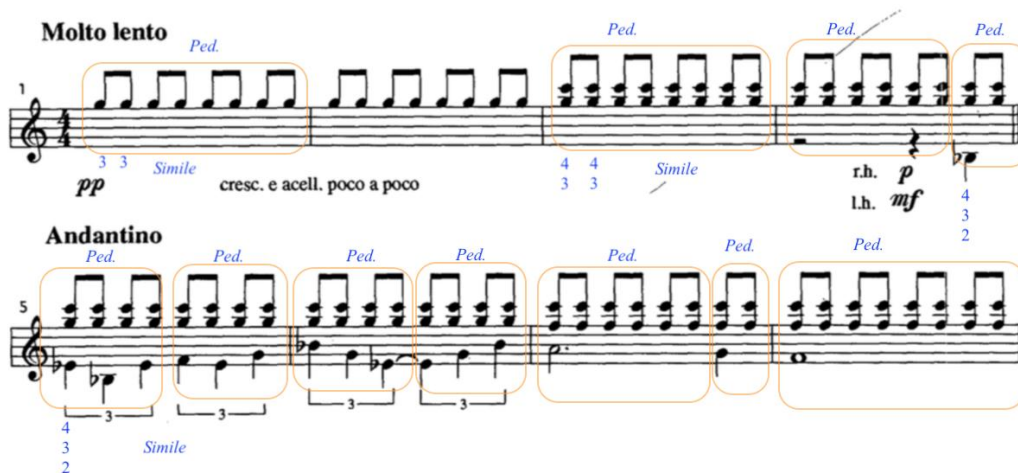


Figura 46. Digitaciones y apertura del pedal del Bridge (puente).

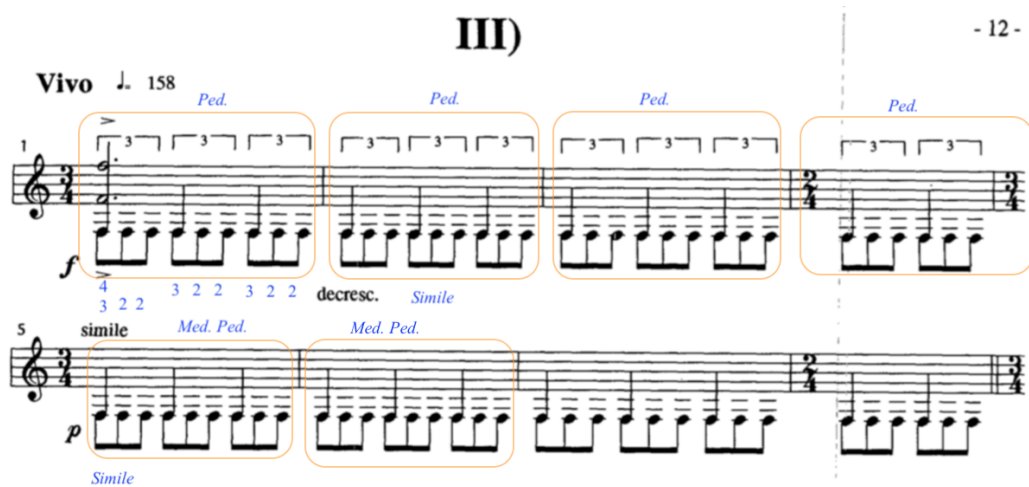
Tercer Movimiento:

Primera sección: Cambios de compases, tempo, mantener la métrica del presto conjuntamente con su melodías y notas dobles.

-Compases – cambios de métrica: La primera frase presenta cambios en la métrica, lo que será determinante en el uso del pedal tanto para obtener los acentos, como para diferenciar los cambios de compases. La melodía principal mantiene el pulso en negras y hay que tomar en cuenta los acentos que generan las síncopas ya que generan la característica principal del movimiento y riqueza de la melodía. El cambio de tempo a presto, no cambiar la dinámica de ejecución, sino mantener el pulso y los acentos, cantos y melodías, los cuales generan el contraste que requiere esta sección. La cuarta frase de la primera sección tiene la característica tanto de ser con una sensación de suavidad y delicadeza gracias a la métrica de sus notas y su dinámicas, a la vez de ser concisa y fuerte, por sus notas dobles y cambio de dinámica a forte. Todo esto lo conseguimos manteniendo el pulso, junto con los

cambios de compases y ser lo más compactos posibles con el acompañamiento.

-Digitación, tipo de golpe, dinámica: La digitación ayudará mucho a resolverla con claridad y ligereza, para no tener dificultad en los pasajes que se requiere rapidez, siendo de gran ayuda el control del pedal, tanto para el control de la armonía como la claridad en los acentos y melodías en esta sección. (Ver figura 48, 49).



III)

Vivo $\text{♩} = 158$

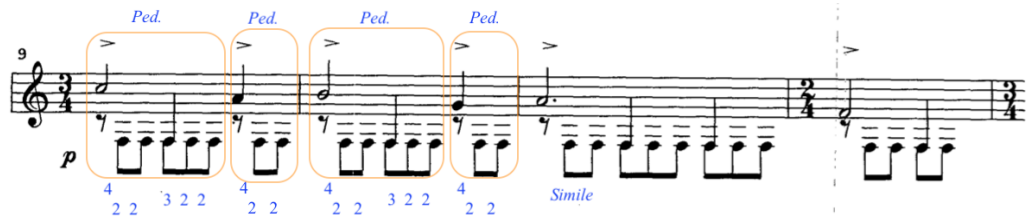
1 *f* *Ped.* *Ped.* *Ped.* *Ped.*

4 3 2 2 3 2 2 3 2 2 *decresc. Simile*

5 *p* *simile* *Med. Ped.* *Med. Ped.* *Simile*

The figure shows two staves of music. The top staff starts at measure 1 with a treble clef, 3/4 time signature, and a forte (f) dynamic. It contains four measures of eighth-note patterns, each with a triplet of eighth notes. Above each measure is a 'Ped.' marking. Below the notes are fingerings: 4, 3, 2, 2, 3, 2, 2, 3, 2, 2. The bottom staff starts at measure 5 with a treble clef, 3/4 time signature, and a piano (p) dynamic. It contains four measures of eighth-note patterns, each with a triplet of eighth notes. Above each measure is a 'Ped.' marking. Below the notes are fingerings: 4, 3, 2, 2, 4, 2, 2, 4, 2, 2. The piece concludes with a 2/4 time signature change.

Figura 47. Digitaciones y apertura del pedal de la introducción del tercer movimiento del Concierto de Vibráfono N#1 de Ney Rosauero.



9 *p* *Ped.* *Ped.* *Ped.* *Ped.* *Simile*

4 2 2 3 2 2 4 2 2 4 2 2 3 2 2 4 2 2

The figure shows a single staff of music starting at measure 9 with a treble clef, 3/4 time signature, and a piano (p) dynamic. It contains four measures of eighth-note patterns, each with a triplet of eighth notes. Above each measure is a 'Ped.' marking. Below the notes are fingerings: 4, 2, 2, 3, 2, 2, 4, 2, 2, 4, 2, 2, 3, 2, 2, 4, 2, 2. The piece concludes with a 2/4 time signature change.

Figura 48. Digitaciones y apertura del pedal de la primera frase - sección A, tercer movimiento del Concierto de Vibráfono N#1 de Ney Rosauero.

Figure 49 shows two staves of musical notation. The first staff starts at measure 21 and the second at measure 25. Both staves feature a series of chords with fingerings indicated by numbers 1-4. Pedal markings ('Ped.') are placed above the notes. In the second staff, there is an 'Alternativa' section with fingerings (4 2 4 2) and a 'Simile' section. The bottom of the second staff has a sequence of fingerings: 4 2 4, 2 2 4, 2 2 4, 4 2 2, 4 2 2, 4 2 4, 4 2 4, 4 2 4, 2 2 4, 2 2 4, and Simile.

Figura 49. Digitaciones y apertura del pedal del tema principal - sección A, tercer movimiento del Concierto de Vibráfono N#1 de Ney Rosauo.

Figure 50 shows three staves of musical notation. The first staff starts at measure 33 and the second at measure 38. The first staff has a dynamic marking of 'mp' and includes fingerings (4 3 2 1) and pedal markings. The second staff is marked 'Presto' and '182', with a dynamic marking of 'f' and includes 'Med. Ped.' and 'simile' markings. The third staff starts at measure 43 and includes dynamic markings 'r.h. f' and 'l.h. mf', along with fingerings and pedal markings. The bottom of the third staff has a sequence of fingerings: 4 3 2 1 and Simile.

Figura 50. Digitaciones y apertura del pedal de la segunda frase - sección A, tercer movimiento del Concierto de Vibráfono N#1 de Ney Rosauo.

63 **C** *Ped.* *Ped.* *Ped.* *Ped.* *Ped.* *Ped.* *Ped.*

4 2 1 *Simile* 4 2 1 *Simile*

- 14 -

Figura 51. Digitaciones y apertura del pedal del desarrollo de la melodía de la segunda frase - sección A, tercer movimiento del Concierto de Vibráfono N#1 de Ney Rosauero.

83 *Ped.*

r.h. *f* 4 4
l.h. *mf*

87 *Ped.* *Ped.* *Ped.* *Ped.* *Ped.*

4 4 2 4 4 *Simile* 4 4 *Simile*
2 1 2 1

Figura 52. Digitaciones y apertura de la reexposición del tema principal - sección A, tercer movimiento del Concierto de Vibráfono N#1 de Ney Rosauero.

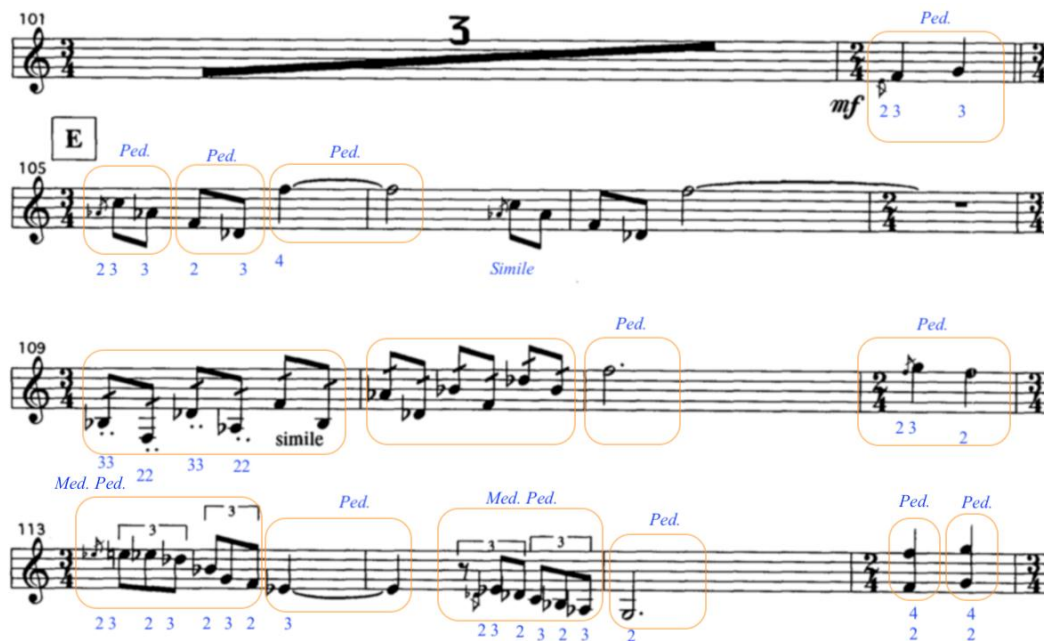


Figure 53 shows musical notation for measures 101-113. Measure 101 features a triplet of eighth notes with a dynamic marking of *mf* and a *Ped.* marking. Measure 105 includes a box labeled 'E' and fingerings 2 3 3, 2 3 4, and *Simile*. Measure 109 has fingerings 3 3 2 2, *simile*, and *Ped.* markings. Measure 113 contains fingerings 2 3 2 3 2 3 2 3, *Med. Ped.*, and *Ped.* markings.

Figura 53. Digitaciones y apertura del pedal de la cuarta frase - sección A, tercer movimiento del Concierto de Vibráfono N#1 de Ney Rosauo.

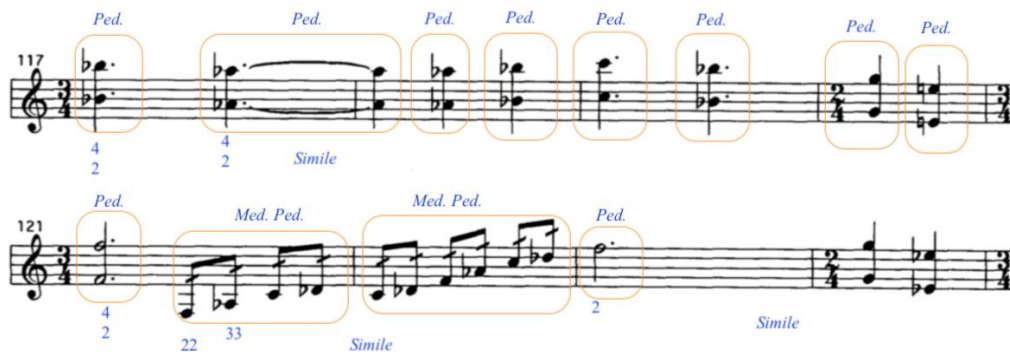


Figure 54 shows musical notation for measures 117-121. Measure 117 includes fingerings 4 2, *Simile*, and *Ped.* markings. Measure 121 includes fingerings 4 2, 2 2 3 3, *Simile*, and *Ped.* markings.

Figura 54. Digitaciones y apertura del pedal de la cuarta frase - sección A, tercer movimiento del Concierto de Vibráfono N#1 de Ney Rosauo.

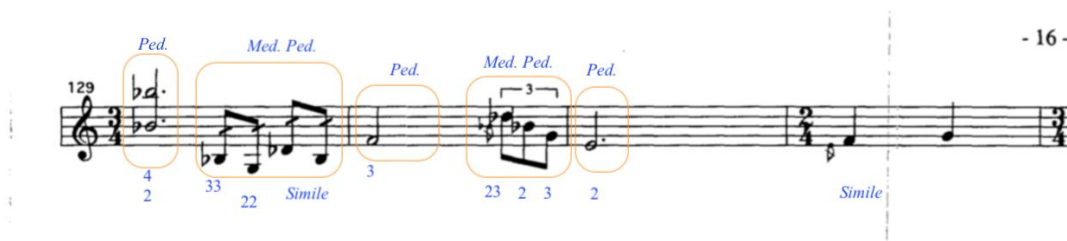


Figure 55 shows musical notation for measures 129-133. Measure 129 includes fingerings 4 2, 3 3 2 2, *Simile*, and *Ped.* markings. Measure 133 includes fingerings 2 3 2 3 2, *Simile*, and *Ped.* markings.

Figura 55. Digitaciones y apertura del pedal de la cuarta frase - sección A, tercer movimiento del Concierto de Vibráfono N#1 de Ney Rosauero.

The image shows two staves of musical notation for a vibraphone. The first staff starts at measure 137 and the second at measure 141. Both are in 3/4 time. The first staff contains measures 137-140, with markings for 'Med. Ped.' and 'Ped.' above the notes. Fingerings are indicated below the notes: '3 2 3 2 3' and '4 1 4'. A 'cresc.' marking is present below the first measure, and 'Simile' is written below the second and third measures. The second staff contains measures 141-144, with 'Ped.' and 'Med. Ped.' markings. Fingerings include '4 1', '22 33', '33 22 3', and '4 4'. A boxed 'F' is written below the first measure of the second staff, and 'Simile' is written below the final measure.

Figura 56. Digitaciones y apertura del pedal de la cuarta frase - sección A, tercer movimiento del Concierto de Vibráfono N#1 de Ney Rosauero.

Segunda sección (Cadenza): Esta sección es netamente parte solo, la cual hay que tener control en la agógica de toda la cadencia, tanto en notas dobles, ejecución de los acordes, manejo de pedal conjuntamente con las dinámicas y tener presente la no saturación de la armonía por el uso indebido del pedal.

(**Vibraphone cadenza**)

The image shows a musical score for a vibraphone cadenza. It begins with the tempo marking 'Vivo' and the dynamic 'ppp'. The music consists of a series of eighth-note triplets. Above the first two triplets is the marking 'Med. Ped.', and above the last two is 'Ped.'. Fingerings are indicated below the notes: '4 444 4 4' for the first two triplets, and '4 444 4 4' for the last two. A 'cresc.poco a poco' marking is placed below the middle of the sequence. At the bottom, there are additional fingerings: '4 2 1' and '4 2 1'.

Figura 57. Digitaciones y apertura del pedal Cadenza, tercer movimiento del Concierto de Vibráfono N#1 de Ney Rosauero.

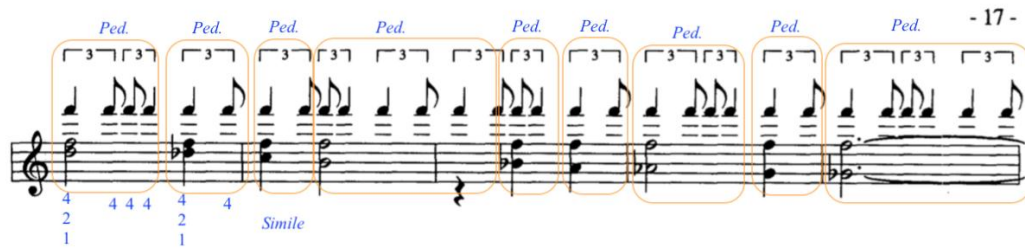


Figura 58. Digitaciones y apertura del pedal Cadenza, tercer movimiento del Concierto de Vibráfono N#1 de Ney Rosauo.

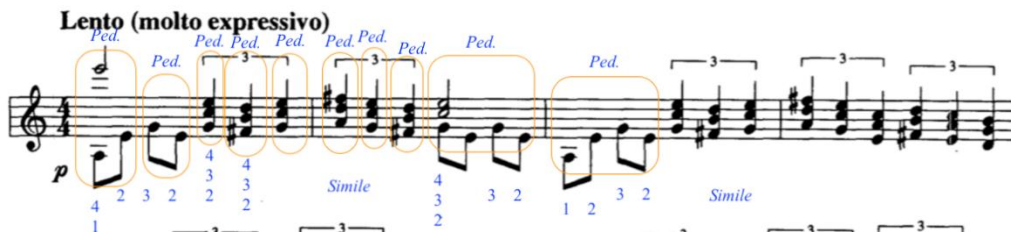


Figura 59- Digitaciones y apertura del pedal del Lento-Cadenza, tercer movimiento del Concierto de Vibráfono N#1 de Ney Rosauo.

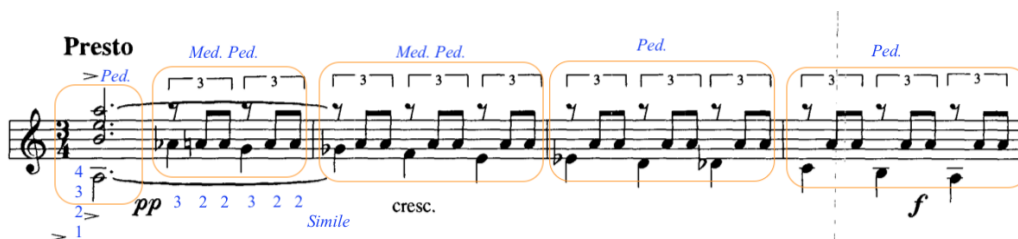


Figura 60. Digitaciones y apertura del pedal del Presto-Cadenza, tercer movimiento del Concierto de Vibráfono N#1 de Ney Rosauo.

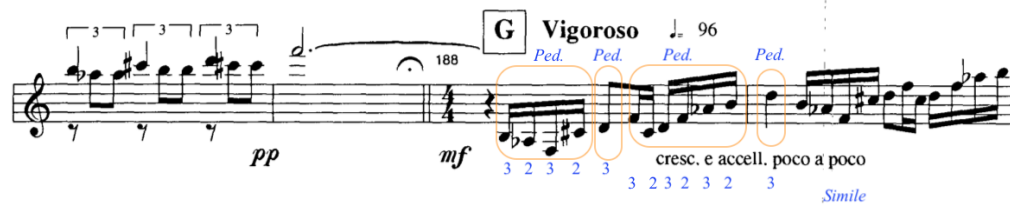


Figura 61. Digitaciones y apertura del pedal del Vigoroso-Cadenza, tercer movimiento del Concierto de Vibráfono N#1 de Ney Rosauro.

Tercera sección: Existe una re-exposición del presto, la misma métrica. Cambia en la melodía, lo cual, la base para esto es el control de la mano derecha e izquierda, la derecha procura que sobresalga por la melodía y la izquierda tener el control de no perder el tempo, y manejarla conjuntamente con el pedal para no saturar la armonía con las melodías principales.

Coda: Presenta notas dobles, estén previamente estudiadas con metrónomo de lento a rápido para su correcta interpretación, ya que requiere un gran control y asertividad en los golpes por ser el final de la obra y del movimiento en sí.

Digitación- dinámicas y tipo de golpe: la mano derecha practicar el golpe pistón para obtener ligereza y claridad en los golpes, a la vez la mano izquierda tener claro las síncopas o distintos acentos que genera para ser la base de la primera voz. Los golpes son Up, su distancia dependerá de la dinámica que requiera en cada frase o pasajes.

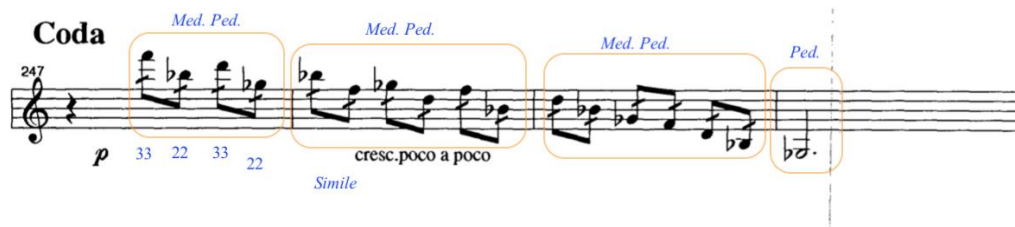


Figura 62. Digitaciones y apertura del pedal de la Coda, tercer movimiento del Concierto de Vibráfono N#1 de Ney Rosauero.

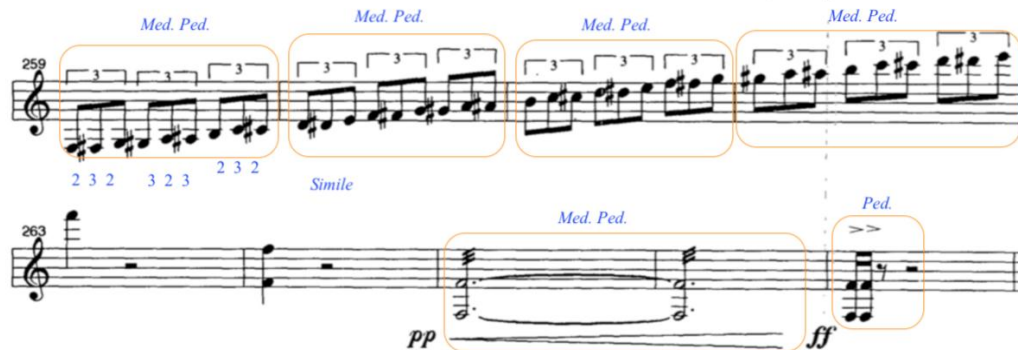


Figura 63. Digitaciones y apertura del pedal del final de la Coda, movimiento cromático ascendente (Fa3-Fa5), tercer movimiento del Concierto de Vibráfono N#1 de Ney Rosauero.

Conclusión: A través del proceso del presente proyecto hemos observado el progreso y el avance del interprete a través de las herramientas usadas para la ejecución del concierto. La primera, el análisis musical, es una herramienta indispensable para el instrumentista, de tal manera que el estudio formal de la obra le ayudará a canalizar la estructura musical y las funciones que desempeña cada frase en la conexión existente entre solista y acompañante. Todos estos detalles musicales detallados en el análisis otorgan una visión favorable que a



su vez facilitará la memorización del concierto teniendo dentro de sus conocimientos la estructura total del concierto. Y finalizando el trabajo, se le otorga la interprete la guía del concierto, que es fruto de un estudio teórico en base a documentos escritos, de lectura y analizados; a más del arduo y exhausto trabajo en el campo de desarrollo interpretativo. Pasando por todo ese devenir, se obtuvo la manera más acertada para poder interpretar el concierto, generando las herramientas técnicas tales como el uso adecuado de las digitaciones, la forma de trabajar musicalmente cada frase, detallando consejos como la manera de golpear, posicionamiento de baquetas, a más del adecuado uso del pedal y digitaciones. Todas estas herramientas generadas por la guía servirán al ejecutante para llevar a cabo una nueva interpretación de quién desee dar vida sonorizando el concierto.



BIBLIOGRAFÍA

(17 de julio de 2010). Obtenido de esta es mi música:

<http://estaeslamejormusica.blogspot.com/2010/07/historia-del-vibrafono.html>

Barrido, E. (2019). *Ney Rosauero*. Obtenido de CHORO BACHIANO, for marimba:

<http://neyrosauro.com/works/choro-bachiano>

Berrido, E. (2019). *Ney Rosauero*. Obtenido de RHAPSODY for Solo Percussion and

Orchestra: <https://www.neyrosauro.com/works/rhapsody-percussion-orchestra/>

Carroll, R. (2001). *Exercises, Etudes and Solos for the Timpani*. (B. Music, Ed.)

Cook, N. (2012). Introduction: Refocusing Theory. *MTO: A journal of the Society for*

Music Theory, págs. 1-6.

Dorian, F. (1950). *Historia de la música a través de la ejecución*. Buenos Aires: Impulso

SRL.

EPDLP. (1998- 2018). *EPDLP*. Obtenido de

<http://www.epdlp.com/compclasico.php?id=3904>

Firth, V. (1963). *The Solo Timpanist 26 Etudes by VIC FIRTH*. (I. Carls Fischer, Ed.) New

York, EE. UU.

Fubini, E. (1994). *Música y lenguaje de la estética contemporánea*. Madrid: Alianza

música.

Fubini, E. (2001). *Estética de la música*. Madrid: A. Machado libros, S.A.

galeon.com hispavista. (2009). Obtenido de <http://jerafer.galeon.com/vibrafono.htm>

Goldenberg, M. (1950). *Modern School for Xylophone, Marimba*. (I. C. Chappell &., Ed.)



- Hampton, L., Jackson, M., & Burton, G. (5 de Mayo de 2013). *Origenes del Vibráfono Jazz*. Obtenido de Buenas Tareas: <http://www.buenastareas.com/ensayos/Origenes-Del-Vibrafono-Jazz/25829180.html>
- Hernández Sampieri, R. (2014). *Metodología de la investigación* (Vol. 6). México, México : McGRAW-HILL / INTERAMERICANA EDITORES, S.A. DE C.V. .
- Latham, A. (2008). *Diccionario Enciclopédico de la música (Oxford Companion to music)*. (F. d. Económica, Ed.) México D. F., México.
- Lawson, C. (2006). "La interpretación a través de la historia". En J. Rink, & S. A. Ed. Cast. Alinaza Editorial (Ed.), *La interpretación musical* (©. d. 2006., Trad., Vol. II, págs. págs. 19- 34). Madrid, España: Alianza Editorial.
- López Cano, R., & San Cristóbal Opazo, U. (2014). *Investigación artística en música* (Vol. 1). Barcelona, España: Grup de Recerca.
- Lorenzo de Reizábal, M., & Lorenzo de Reizábal, A. (2009). *Análisis musical, claves para entender e interpretar la música* (Vol. 2). Barcelona, España: Editorial de Música Boileau.
- Maggiolo, D. (Marzo de 2002). *Obras, works*. Obtenido de eumus.edu.uy: <http://www.eumus.edu.uy/docentes/maggiolo/obras.html>
- Mantiñan, L. (26 de Octubre de 2007). *Mantiñán- de Armas*. Obtenido de soundcloud.com: <https://soundcloud.com/leandroarielmanti-an/m-dulos-op-50-vibr-fono-y>
- Moltó, J. L. (2017). "El análisis del intérprete o el artista intuitivamente informado". *Mucilogía: TIC's*, págs. 103- 125.
- Nagore, M. (2004). "El análisis musical. entre el formalismo y la hermenéutica". *Músicas al Sur: Revista Electrónica Musical*, pág. 1-12.



- Rink, J. (2002). *Musical Performance. A Guide to Understanding* (Ed.cast. Alianza Editorial, S.A. ed., Vol. 2). (B. Zitman, Trad.) Cambridge, Estados Unidos: Cambridge University Press.
- Rink, J. (2006). "Análisis y (¿o?) interpretación". En John, *La interpretación musical* (págs. págs. 55- 80). Madrid: Alianza Editorial.
- Roldán, J. P. (15 de octubre de 2015). *Entrevista a Ney Rosauero: "La tradición da una identidad a cada compositor"*. Obtenido de Pontificia Universidad Católica de Valparaíso: <http://www.pucv.cl/pucv/noticias/primera-persona/entrevista-a-ney-rosauero-la-tradicion-da-una-identidad-a-cada/2015-10-15/155412.html>
- Rosauero, N. (1996). (E. Berrido, Productor) Obtenido de neyrosauero.com: <http://neyrosauero.com/works/concerto-no1-for-vibraphone>
- Rosauero, N. (2010). *Concerto for Vibraphone and Orchesta*. (P. Brasil, Ed.) Miami.
- Schoenberg, A. (1999). *Fundamentos de la Composición Musical*. (I. Books, Ed.) Barcelona, España.
- Steve Weiss Music. (2019). *Rosauero-Bem-vindo-V*. Obtenido de <https://www.steveweissmusic.com/product/bem-vindo-ney-rosauero/mallet-solo>
- Steve Weiss Music. (2019). *Rosauero-Varicoes Sobre Um Tema do Rio Grande-M*. Obtenido de <https://www.steveweissmusic.com/product/variacoes-sobre-um-tema-do-rio-grande-ney-rosauero/marimba-solo#full-description>
- Tarradellas, Á. (7 de julio de 2007). *Tlaxlaca: la red de traductores por la diversidad lingüística*. Obtenido de Tlaxlaca: la red de traductores por la diversidad lingüística: <http://www.tlaxcala.es/pp.asp?reference=3321&lg=es>



Temes, J. (1978). *Música de Percusión*. (F. J. March, Ed.) Madrid, España: Grupo de Percusión de Madrid.

Vic Firth Company. (2019). *Concert performance*. Obtenido de <http://vicfirth.com/prelude-1-ney-rosauro/>