

UCUENCA

Universidad de Cuenca

Facultad de Artes

Carrera de Artes Musicales

**Bitácora sobre el proceso de montaje de la obra
Three Moves for Marimba de Paul Lansky**

Trabajo de titulación previo a la
obtención del título de Licenciado
en Artes Musicales.

Autor:

Tomás Bernal Cordero

Director:

Marcelo Francisco Villacis Barrazueta

ORCID:  0009-0001-7963-4844

Cuenca, Ecuador

2024-09-10

Resumen

El presente trabajo bajo el título *Bitácora sobre el proceso de montaje de la obra Three Moves for Marimba de Paul Lansky*, expone la labor de experimentación del uso de la bitácora (diario de estudio) como una herramienta de observación y reflexión sobre el proceso de montaje de una obra escrita para marimba. En esta se observarán con detalle las implicaciones del proceso de montaje, divididas en dos categorías: procesos técnicos y abstractos; la evolución en la interpretación, ciclos de ensayo-error, análisis de sesiones de práctica recopiladas como material audiovisual y la evolución en las estrategias de estudio.

A la par, se realiza un recorrido sobre la bitácora, su concepto y utilización en otras ramas de la investigación; luego una mirada a la evolución de la marimba como instrumentos solista y su tratamiento en el contexto norteamericano; se profundizará en la obra *Three Moves for Marimba de Paul Lansky* a través de una mirada a la vida del compositor y su contacto con la marimba, junto al análisis formal de sus tres movimientos, poniendo énfasis en su tercer movimiento, sobre el cuál se desarrollará la bitácora.

Palabras clave del autor: bitácora, proceso de montaje, marimba, Lansky



El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión de los autores y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Cuenca ni desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabilidad por la propiedad intelectual y los derechos de autor.

Repositorio Institucional: <https://dspace.ucuenca.edu.ec/>

Abstract

This thesis titled "The process of staging Paul Lansky's Three Moves for Marimba Journal" explores the use of a journal (study diary) as a tool for observation and reflection during the staging of a marimba piece. It meticulously examines the implications of the staging categorized into technical and abstract processes, encompassing the evolution in interpretation, cycles of trial and error, analysis of practice sessions documented through audiovisual material, and the evolution of study strategies

Additionally, the study provides an overview of the concept and utilization of the journal in other research fields. It traces the evolution of the marimba as a solo instrument and its treatment in the North American context. The thesis delves into Paul Lansky's "Three Moves for Marimba," exploring the composer's life and his connection with the marimba, and conducting a formal analysis of its three movements with particular emphasis on the third movement, which serves as the focal point of the journal.

Author Keywords: journal, staging, marimba, Lansky



The content of this work corresponds to the right of expression of the authors and does not compromise the institutional thinking of the University of Cuenca, nor does it release its responsibility before third parties. The authors assume responsibility for the intellectual property and copyrights.

Institutional Repository: <https://dspace.ucuenca.edu.ec/>

Índice de contenido

Introducción	7
Capítulo 1.....	8
1.1 La bitácora como herramienta para el desarrollo crítico y reflexivo.....	8
1.1.1 Sobre la bitácora en este trabajo de titulación	12
1.2 La Marimba como instrumento solista.....	15
1.2.1 Sobre la marimba en la escuela norteamericana.....	17
Capítulo 2.....	20
2.1 Paul Lansky: Biografía.....	20
2.2 Análisis formal.....	21
2.2.1 Primer Movimiento: Hop(2).....	22
2.2.2 Segundo Movimiento: Turn.....	24
2.2.3 Tercer Movimiento: Slide	27
Capítulo 3.....	36
3.1. Criterios de selección.....	37
3.2. Bitácora del tercer movimiento: Slide	38
3.2.1 Fase 1	38
3.2.2 Fase 2	45
3.2.3 Fase 3	49
3.3 Reflexiones finales.....	49
Conclusiones generales	52
Referencias.....	53
Anexos	55

Índice de tablas

Tabla no. 1 Descripción de procesos técnicos y abstractos a ser observables.....	12
Tabla no. 2 Observación de variables en las fases de ensayo	13
Tabla no. 3 Análisis formal de primer movimiento: Hop(2)	21
Tabla no. 4 Análisis formal de sección A del primer movimiento: Hop(2)	22
Tabla no. 5 Análisis formal de letra A' del primer movimiento: Hop(2)	23
Tabla no. 6 Análisis formal del segundo movimiento: Turn.....	23
Tabla no. 7 Análisis formal de sección A del segundo movimiento: Turn	24
Tabla no. 8 Análisis formal de sección B del segundo movimiento: Turn	25
Tabla no. 9 Análisis formal de sección final del segundo movimiento: Turn.....	26
Tabla no. 10 Análisis de materiales compositivos del tercer movimiento: Slide.....	27
Tabla no. 11 Análisis formal de la primera sección del tercer movimiento: Slide	28
Tabla no. 12 Análisis formal de la segunda sección del tercer movimiento: Slide	29
Tabla no. 13 Análisis formal de la tercera sección del tercer movimiento: Slide	30
Tabla no. 14 Análisis formal de la cuarta sección del tercer movimiento: Slide	31
Tabla no. 15 Análisis formal de la quinta sección del tercer movimiento: Slide	32
Tabla no. 16 Análisis formal de la sexta sección del tercer movimiento: Slide.....	33
Tabla no. 17 Análisis formal de la coda del tercer movimiento: Slide.....	34
Tabla no. 18 Estructura base para revisión de contenido	37
Tabla no. 19 Cronograma de sesiones de estudio en Primera fase: Lectura	38

Dedicado a Blanca

Introducción

Siendo la música, un elemento experiencial y siendo parte de ciertos procesos formativos, se ha notado una ausencia en estas etapas. Se ha brindado el *qué*, pero se desconoce el *cómo*; es decir, la información puede ser impartida, pero es ineficaz al momento de manejarla.

Esto ha llevado a cuestionarse: se tiene que estudiar, pero ¿cómo hacerlo?, ¿cuáles la forma más eficiente? Para responder esto, se ha propuesto experimentar en el uso de la bitácora como herramienta reflexiva, usando la obra *Three Moves for Marimba* del compositor estadounidense Paul Lansky, como elemento de montaje.

Se revisará el origen de la bitácora como herramienta y su inclusión en la investigación y la pedagogía. Luego se adaptará esta herramienta a un contexto de autoaprendizaje, en el que servirá como diario de estudio y espacio de reflexión. Este proceso estará acompañado con el estudio del contexto de la obra: sobre el compositor, su época y contemporáneos, la marimba como instrumento solista y su tratamiento en Norteamérica.

El segundo capítulo contendrá el compendio analítico detallado de la obra, una mirada técnica de los elementos compositivos trabajados. Simultáneamente se observan elementos idiomáticos del instrumento, reconociendo la destreza del compositor al manejarlos. Hacia el final del documento, estará la bitácora de montaje específica del tercer movimiento como un espacio para la reflexión profunda y sesuda del proceso de montaje, a partir del establecimiento de variables de observación.

Capítulo 1

Fundamentación teórica

1.1 La bitácora como herramienta para el desarrollo crítico y reflexivo

María Moliner, autora del Diccionario de uso del español, define el término bitácora como “un libro en donde se apuntan sucesos de la navegación” (Moliner, 1981). La bitácora, en el contexto de la navegación marítima, es una especie de armario comúnmente colocado cerca del timón o el puente de mando de un barco, en donde también se guarda la brújula y el cuaderno de apuntes; en este último se describen las circunstancias y decisiones que toma el capitán. El origen etimológico del término proviene del vocablo latino *habitaculum* que se relaciona con las expresiones hábito y *habeo* (Sandoval Barros , Caballero Truyol, & Altahona Caicedo, 2018).

El uso que se le da al cuaderno de bitácora en la navegación a mar abierto es el registro de datos de lo acontecido en el transcurso. En este cuaderno se describen las experiencias de alguna persona en específico; debido a que es redactada desde la perspectiva del individuo encargado de la guardia, también sirve en el desarrollo de un viaje para escribir en ella.

La bitácora ha evolucionado hasta ser incluida en otros campos, en donde se han desarrollado varias clasificaciones y diversos recursos para elaborarlas. En la actualidad podemos encontrar bitácoras electrónicas o de red, conocidas también como *weblogs*, que pueden ser visuales, auditivas; y las tradicionales impresas que pueden incluir descripciones escritas, dibujos y signos, entre otros aspectos (Sandoval Barros , Caballero Truyol, & Altahona Caicedo, 2018).

El desarrollo y resultados que la bitácora ha llevado a los diferentes campos en los que se la ha utilizado, la ha permitido convertirse en una herramienta fundamental para la investigación Sandoval Barros et. Al (2018) afirma que:

“Los diarios de campo o bitácoras de investigación pueden ser vistos como un crisol compuesto por los diferentes ingredientes de un proyecto de investigación, lo que

incluye experiencias previas, observaciones, lecturas, ideas y recursos para capturarla vinculación de los distintos elementos entre sí.”

Autores como Barros, Truyol y Caicedo (2018) conciben al cuaderno de bitácora, desde una perspectiva pedagógica y sociocrítica, como un diario de a bordo ideado para contribuir la formación integral de los estudiantes universitarios en el proceso de formación inicial, planteando la bitácora como una herramienta primaria con la que se pretende motivar hacia el aprendizaje de contenidos académicos y, a la vez, impulsar procesos de desarrollo social y crecimiento personal. Estos autores plantean el desarrollo de la bitácora desde el quehacer docente, donde éste registra los acontecimientos de su contexto académico y las reacciones provocadas en sus estudiantes, para luego pasar a una etapa de análisis y reflexión en donde se evalúa sus procedimientos y se decide la conservación y replanteamiento de la práctica educativa.

El resultado de este proceso es una aventura de *navegación* por el mundo del conocimiento y la vida; recorriendo la conciencia profunda, cuyos resultados se transcriben en una serie de textos cortos, redactados al estilo de un diario personal (Sandoval Barros , Caballero Truyol, & Altahona Caicedo, 2018).

El cuaderno de bitácora es una herramienta versátil y con muchas posibilidades que favorecen la reflexión significativa y vivencial. Ella es capaz de recoger informaciones, observaciones, hipótesis, pensamientos, explicaciones, sentimientos, reacciones e interpretaciones además de proporcionar información sobre la vida mental y emocional. Contribuye al desarrollo sociopersonal y profesional (Fernández Domínguez & Palomero Pescador, 2005).

Para Freire (1990), a las experiencias vividas y registradas en la bitácora se les cataloga como escenario de pedagogía social. En este sentido, la bitácora es la herramienta ideal para describir las prácticas pedagógicas orientadas a la formación de docentes críticos y reflexivos.

La bitácora, en el contexto de la práctica instrumental individual, al contener descripciones de procesos técnicos, interpretativos y emocionales sirve como una

herramienta que nos permite observar, analizar y reflexionar sobre nuestra metodología de práctica. Este es un recurso muy poco utilizado por estudiantes de música, debido a que ignoran las ventajas de una práctica sistematizada y el registro escrito y audiovisual de cada sesión de práctica. Esto puede llevarlos a tratar cada sesión como una *hoja en blanco*, es decir, sin una conciencia objetiva sobre las sesiones previas, ni un planteamiento con base objetivos alcanzables a corto y mediano plazo. La insatisfacción causada por no conseguir un objetivo a corto o mediano plazo lleva al estudiante hacia la frustración, lo que puede motivarlo a abandonar su objetivo principal.

Hemos descrito la bitácora como una herramienta que favorece el proceso de reflexión sobre la práctica instrumental; por ende, podemos asociarla a lo que Hallam (2001) define como *práctica efectiva*:

La práctica efectiva [...] sugiere que un músico requiere considerables habilidades metacognitivas con el fin de ser capaz de reconocer la naturaleza y las necesidades de una determinada tarea; identificar dificultades particulares; tener conocimiento de una serie de estrategias para hacer frente a esos problemas; saber qué estrategia es apropiada para hacer frente a cada tarea; monitorear el progreso hacia la meta y, si el progreso no es satisfactorio, reconocer esto y diseñar estrategias alternativas; evaluar los resultados del aprendizaje en contextos de desempeño y tomar las medidas necesarias para mejorar el rendimiento en el futuro.

Para Jorgensen (2004) la práctica efectiva implica tres etapas de autoaprendizaje: la planificación y preparación de la práctica, la ejecución de la práctica y la observación y evaluación de la práctica.

En la etapa de planificación y preparación de la práctica el estudiante debe identificar sus falencias en las diferentes categorías interpretativas para, sobre la base de estas, plantear objetivos que se puedan alcanzar en la sesión de práctica; luego debe preparar las condiciones de su ambiente (sala de práctica) para inhibir todo tipo de fricción o distracción que perjudique la efectividad de la sesión. En la segunda etapa de ejecución de la práctica es importante ser consciente de la actitud que se mantiene durante la sesión; debido a que el cuerpo y la mente no solo

conservan y reproducen los movimientos físicos. Finalmente, debemos sumar a todo ello la concentración, la energía y el mantra que se mantienen en la sesión.

Para la tercera etapa, de evaluación, es necesario hacer un verdadero acto de consciencia y comprenderla: no como una manera de desacreditar el trabajo realizado, sino, visto desde la práctica docente, como:

(...) un conjunto de estrategias destinadas a la mejora de la calidad de la enseñanza. Mediante la evaluación podemos obtener respuesta a muchas preguntas. ¿Qué deben aprender los estudiantes? ¿Hasta qué punto los están aprendiendo? ¿Están aprendiendo lo que se plantearon? ¿Cómo podemos mejorar el proceso de aprendizaje? Córdova (2010, cómo se citó en Capistrán, 2016)

Al posicionarse en este proyecto a la práctica musical como objeto y sujeto de investigación, es necesario señalar las funciones que ésta tendrá. Desde la conceptualización de Rubén López-Cano (2014), dentro de la investigación artística, la práctica musical puede cumplir diversas funciones. Entre las que interesan en este proyecto podemos decir que es *informativa, reflexiva y experimental*.

Desde la función informativa de la práctica musical, se busca obtener información de todas las sesiones de estudio que se realicen sobre la obra. Para poder recolectar esta información existen dos actividades fundamentales que se deben ejecutar durante y después de cada sesión; la observación y la reflexión aplicadas al estudio individual. López-Cano (2014) describe a esto como un estudio de campo *in situ*, donde se lleva a cabo la práctica al mismo tiempo que la observación con el objetivo de informarse.

La práctica reflexiva nos lleva a pensar y comprender a través de la práctica musical. En relación al presente proyecto debe ser un camino hacia la introspección y la exploración mental dentro del contexto del montaje de la obra. Para una mayor efectividad del proceso reflexivo es necesario valerse de herramientas que nos permitan recolectar información sobre aspectos relacionados a los problemas que surgen de la investigación.

1.1.1 Sobre la bitácora en este trabajo de titulación

Nuestra herramienta principal será la bitácora, esta no simplemente servirá para relatar información de cada sesión de práctica, sino será en esta misma en donde se plantean preguntas y se resuelven dudas que deriven del proceso de montaje, es decir, aquí se relata nuestro proceso reflexivo. Como herramienta auxiliar se realizará el registro audiovisual de sesiones enfocadas.

Para la resolución de problemas que se deriven del proceso de montaje, pueden ser estos interpretativos o técnicos, es necesario implementar un proceso cíclico de práctica-reflexión. Planificar y realizar la sesión de práctica para luego reflexionar sobre lo que se ha logrado y lo que se podría modificar para después llevarlo a cabo (planificar y realizar), y volver a reflexionar sobre estas nuevas modificaciones. Repitiendo este proceso hasta considerar resuelto el problema.

Parte fundamental del bucle práctica-reflexión es la experimentación, esta nos servirá como método de observación controlada de una muestra que se pretenda estudiar. Para esto es necesario transformar una sesión de práctica habitual en un laboratorio experimental, esto requiere la sistematización de la práctica musical.

Se considera que en el proceso de montaje de una obra, se deben señalar los procesos técnicos y abstractos con los que el intérprete se encontrará y de los cuales derivarán diversas variables independientes y variables dependientes. En el caso del presente proyecto se han seleccionado los siguientes procesos:

Procesos técnicos	Procesos abstractos
Digitación	Fraseo
Trémolo	Actitud
Producción del sonido	Motivación
Precisión en las notas	Distracción/concentración
Selección de baquetas	Planificación
Articulaciones	
Dinámicas	

Tabla no. 1 Descripción de procesos técnicos y abstractos a ser observables

López-Cano (2014) describe las variables independientes como el elemento o acción que es manipulado y controlado; por ejemplo, en el proceso de producción del sonido dentro de la obra se proponen distintas acciones, sujetas a modificaciones, como elevación de las baquetas y/o presión en el agarre. Cada modificación en estas acciones es una variable independiente.

La variable dependiente es el resultado observable luego de la aplicación de la variable independiente: es decir, lo que obtenemos al modificar este elemento de control. Tanto la variable independiente como la dependiente se convierten en sujetos de observación en distintos momentos de la experimentación (López-Cano, 2014). De esta manera, podemos sugerir que, tras la aplicación reflexiva de los procesos técnicos o abstractos, aparecen propuestas de modificaciones de estos, dando como resultado gestos sonoros reconocibles como posibles soluciones.

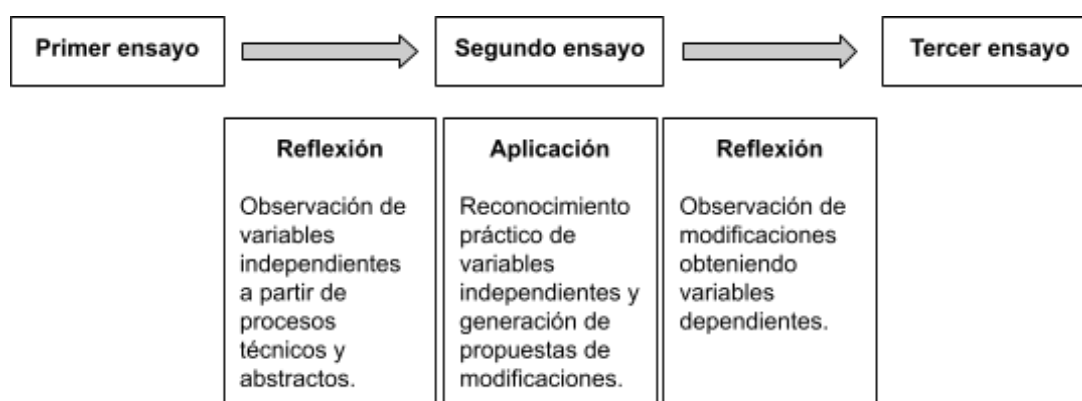


Tabla no. 2 Observación de variables en las fases de ensayo

Dentro de la metodología experimental del presente proyecto se deben señalar tres tipos de experimentación descritos por Donald Schön, en su libro *El profesional reflexivo* (1998):

1. Experimento exploratorio: es donde una acción es implementada para ver que sigue, sin un trabajo previo que permita estipular predicciones o expectativas.
2. Experimentos de acción sobre la marcha: cuando una acción predeterminada es realizada con un fin preestablecido [...] puede haber casos en que las acciones experimentales produzcan resultados inesperados.

3. La contrastación o prueba de hipótesis: donde se ponen a prueba diferentes hipótesis para elegir la más adecuada.

Estos tipos de experimentación dentro del proyecto artístico se pueden dar en dos contextos: (1) contexto de investigación, es decir situaciones controladas y/o con previa planificación y (2) contexto práctico, donde la experimentación se da dentro de la sesión de práctica.

A lo largo de la bitácora se encontrará la descripción de los procesos señalados en la Tabla no. 1, en dependencia de la frecuencia en sus variaciones, por ejemplo, los procesos técnicos como precisión de notas y articulaciones serán mencionados en mayor frecuencia debido a su flexibilidad experimental. Mientras que procesos como la motivación se mencionan con poca frecuencia por su inconsistente cambio periódico.

1.2 La Marimba como instrumento solista

La marimba es considerada por la mayoría de percusionistas como uno de los instrumentos principales para su estudio e interpretación, debido a su amplia versatilidad melódica, armónica y rítmica. Es por ello que gran parte de la literatura escrita para este instrumento se encuentra en formato solo y solista con acompañamiento.

El origen de la marimba no puede ser relacionado directamente con los ensambles estándar de occidente, tal como sucede con instrumentos como el timbal, el redoblante y otros instrumentos que comparten su origen en las bandas militares. Todavía existen dudas y opiniones divididas sobre el origen de la marimba, donde, por un lado, aseguran que su origen se remonta al sureste de Asia en el siglo XIV, mientras otros aseguran que proviene de África. El instrumento fue introducido en Sudamérica a principios del siglo XVI por esclavos africanos o por contacto africano precolombino (Rager, 2008).

Hasta principios del siglo XX, con la invención de Hermann E. Winterhoff de la afinación armónica en 1927, no existía una distinción clara entre el xilófono y la

marimba. La investigación realizada por Gordon Peters junto con miembros de la Deagan Company; la primera compañía en fabricar marimbas y xilófonos en los Estados Unidos, resultó en distinguir cuatro características básicas que consideraron al construir ambos instrumentos (Peters, 1975, como se citó en Smith, 1995):

1. Las barras del xilófono están afinadas para resaltar el tercer armónico mientras que las barras de la marimba son diseñadas para resaltar el segundo armónico.
2. El xilófono suena una octava más alta que la marimba, y es un instrumento transpositor, sonando una octava más alta que lo escrito. La marimba se lee como está escrita.
3. La masa de madera es más compacta en las barras del xilófono, estas son notablemente más gruesas que las barras de la marimba.
4. La madera usada para hacer las barras de la marimba es más suave que la usada en las barras del xilófono.

La consideración de la marimba como un instrumento de interés académico es relativamente nueva, en comparación al desarrollo histórico que han tenido instrumentos como el violín o el piano. Debido a la “juventud” del instrumento, mucho del repertorio que existe ofrece un considerable desafío técnico y/o es agradable al oído, pero no es de un nivel alto de calidad en comparación, por ejemplo, a la música para piano, que ha sido un instrumento cuyo proceso evolutivo ha tenido la oportunidad de pasar por la mente de varios compositores y compositoras, además de los grandes avances en su manufacturación.

Gran parte de los catálogos que clasifican obras compuestas para marimba sitúan al *Concertino for Marimba and Orchestra* del compositor norteamericano Paul Creston, como el primer concierto escrito para marimba y orquesta en el año de 1940. Esta obra fue comisionada por Frederique Petride, directora de la orquesta femenina *Orchestrette Classique*, en la ciudad de Nueva York. Fue Ruth Stuber, timpanista de la orquesta, la encargada de estrenar el concierto del 29 de abril del mismo año (Smith, 1995).

El segundo concierto escrito para marimba, que además incluye vibráfono, fue compuesto por el francés Darius Milhaud en 1974. Su trabajo se tituló *Concerto*,

Opus 278 for Marimba and Vibraphone. Este concierto fue creado a petición de Jack Connor, músico de la radio de St. Louis. Connor contactó a Milhaud teniendo en cuenta que este ya había realizado trabajos para percusión (*La Creation Du Monde, Concerto for Percussion*) (Conklin, 2004).

Un hito importante en la historia de la marimba como instrumento solista, es su inducción en Japón, en la década de los años 50, a cargo del Lawrence Lacour, capellán de la armada estadounidense, que llevó varios instrumentos, incluyendo las marimbas Musser, al igual de varias grabaciones de intérpretes de su país. Como consecuencia de esta influencia, en 1961, el *Tokio Marimba Group* empieza a presentar composiciones exclusivamente para la marimba. Entre los integrantes de este grupo se encontraba la reconocida intérprete y compositora Keiko Abe, cuyos trabajos, actualmente, son fundamentales dentro del repertorio para marimba (Smith, 1995).

Akira Miyoshi es otro de los grandes compositores japoneses asociados a la marimba; a pesar de que su instrumento de estudio fue el piano, Miyoshi fue cautivado por el sonido de la marimba; como resultado de esto, escribió trabajos como *Torse III* en 1968, el *Concierto for Marimba and Strings* en 1969, *Torse V* para tres marimbas en 1973. Las exigencias técnicas que se veían en sus obras incluían trémolos independientes de una mano, melodías extremadamente disjuntas, y una cobertura compleja del registro de la marimba.

1.2.1 Sobre la marimba en la escuela norteamericana

Paralelamente, surge en Norteamérica una corriente compositiva que también explora a la marimba como instrumento central de ciertas obras. Así tenemos conciertos para marimba y orquesta; pero también música solista para el mismo instrumento. Tenemos así los arreglos y estudios cortos escritos para marimba por Clair Omar Musser, pudiéndose observar estos ejercicios como esbozos iniciales tanto de las capacidades técnicas del instrumento, como también de un ideal de desarrollo técnico de los instrumentistas. El primer trabajo para marimba solo de varios movimientos fue la *Suite for Marimba* del estadounidense Alfred Fissinger, escrito en 1950 (Scimonelli, 2012). Este primer trabajo de Fissinger tuvo una

importancia adicional al convertirse en la inspiración para las primeras composiciones del joven marimbista Gordon Stout (n. 1952), como lo asegura el mismo compositor en una entrevista con Scimonelli en 2012.

Stout comenzó sus estudios de composición durante su primer año en la Eastman School of Music; aunque no escribió para marimba durante sus primeros años, a excepción de un *Andante and Allegro* acompañado por piano. Stout también es un gran intérprete de marimba, su principal maestro de percusión fue John Beck y en composición recibió la tutela de Joseph Schwanter, Warren Benson y Samuel Adler. Durante 1976 y 1979 fue profesor de percusión y teoría musical en St. Mary's College of Maryland. Durante estos años compuso piezas como *Etudes for Marimba Book 1, 2 and 3*, *Two Mexican Dances*, y *Astral Dance*, obras que se convertirían en estándares en el repertorio universal de marimba (Scimonelli, 2012).

Por otro lado, Andrew Thomas (n. 1989) es un compositor estadounidense nacido en la ciudad de Ithaca, NY. Estudió en la Cornell University con Karel Husa, quien luego le recomendaría continuar su formación con Nadia Boulanger en París. Con Boulanger, Thomas empezaría a encontrar su esencia como músico y compositor, añadiendo la exigencia en las materias básicas como armonía, teoría y contrapunto. Estudió en la Juilliard School, donde completó su maestría y doctorado. Sus profesores de composición en esta etapa fueron Burrill Phillips, Otto Luening, Luciano Berio y Elliott Carter. Cuando Thomas vivía su segunda década y siendo todavía estudiante, era la música de Boulez y Stockhausen la que predominaba en su entorno, por lo que estudió en base a ese estilo. Thomas confiesa que nunca se sintió cómodo en la composición atonal; su verdadero estilo está representado mejor en sus creaciones tonales. “Quiero atraer al escucha con gestos dramáticos y una estructura arquitectónica de complejidad interesante. Además, valoro un constante movimiento de avance y desarrollo”. Así lo señala Thomas en una entrevista con uno de sus estudiantes de composición (Thomas, 2016).

Thomas ha escrito numerosos trabajos para marimba en diferentes formatos: marimba solo, marimba y violín, marimba y chelo y dos marimbas. Entre su producción más conocida para este instrumento podemos mencionar:

- Three Transformations (1998): escrita para William Moersch, en esta pieza toma uno de los preludios de Bach y lo transforma de una métrica de 3/4 a 4/4, y logra transformar el Preludio en una especie de samba lenta. Luego de conocer a Nancy Zeltsman reconstruye el Preludio y otras dos piezas de Bach para crear una obra a tres movimientos para marimba dúo.
- The Great Spangled Fritillary (1991): escrita para el dúo Marimolin de Nancy Zeltsman. Esta obra se acompaña de un poema escrito por Christopher Hewitt que a la vez es un programa explicativo sobre su música.
- Merlin (1983): escrita para William Moersch, conformada por dos movimientos. Quizá la obra más famosa del compositor, en donde la atmósfera proviene de un poema narrativo de Edwin Arlington Robinson del mismo nombre. La obra incluye una cita del poema en cada movimiento.

Otro compositor norteamericano relevante para la marimba solista es Kevin Bobo (n. 1974). El estilo de Bobo ha estado apegado a lo tonal, aunque siempre bien acompañado de ornamentaciones y disonancias. Benjamin Seabury menciona tres etapas en el desarrollo de la producción musical de Bobo: La primera etapa llamada “Smadbeckiana”, denominada así en honor al compositor y percusionista Paul Smadbeck. Aquí se denota su base en patrones predeterminados y diferentes permutaciones que se mueven a lo largo de la marimba. Algunas obras dentro de este estilo son *Balaphuge*, *Rhythmic Jambalaya* y *French Flies*.

En la segunda etapa de Bobo ocurre un cambio en su proceso compositivo; empieza a preocuparse menos en el aspecto técnico y presta mayor atención a su contenido melódico y armónico. Algunas de sus producciones dentro de este periodo son *Two Fountains*, *Seven Days* y *Marriage of the Lamb*. Finalmente, en la tercera etapa: Seabury afirma que Bobo demuestra todo su valor compositivo, de enérgico a delicado y todos los matices que se encuentran en medio. Aquí resaltan obras como *Ella Babella McMella Barbarella*, *Elements* y *The Odyssey*.

A la par de esta evolución, podemos también encontrar en Norteamérica un alto desarrollo técnico reflejado en diversas generaciones de instrumentistas. Esto se ha visto enmarcado dentro de la tradición académica de la marimba, en donde son las universidades las que han centralizado la formación virtuosa de este instrumento,

tenemos así exponentes como: Leigh Howard Stevens, Nancy Zeltsman, Robert van Sice y Michael Burritt.

Podemos observar de esta manera, haciendo un recorrido rápido por algunos exponentes norteamericanos de la composición e interpretación de la marimba, que existen precedentes de desarrollo técnico y estético para con el instrumento. Al encontrarlo dentro de varios lenguajes sonoros (desde el tonalismo hasta la experimentación), no resulta en vano ver que existe interés de seguir explorando en el repertorio para marimba.

Capítulo 2

Análisis compositivo de *Three Moves* de Paul Lansky

2.1 Paul Lansky: Biografía

Paul Lansky nació el 18 de junio de 1944, en Nueva York. Durante su niñez, estudió corno francés en la Escuela de Música y Arte de Manhattan. Luego, fue cornista en la agrupación *Dorian Woodwind Quintet*, a la vez que completaba sus estudios en Princeton. Se graduó de la Universidad de Queens (Lcdo.) y la Universidad de Princeton (PhD). Desde 1968 ha sido profesor invitado en varias universidades y festivales alrededor del mundo, incluyendo Moscú, Sidney, New York, Los Ángeles, Buffalo y San Francisco (Applewhite, 2022).

Lansky se ganó una reputación y reconocimiento muy temprano en su carrera por sus composiciones y desarrollo del sistema modal de 12 notas junto con George Perle. Sus primeras composiciones fueron escritas para ensambles de cámara, solista y cinta computarizada. A partir de 1979, el año en que completó una de sus obras (de música computarizada) más representativas, *Fantasies on a Poem by Thomas Campion*, prefirió enfocar su trabajo a la cinta sintetizada por computadora. De hecho, solo cuatro piezas posteriores a esta incluye interpretaciones en vivo. Su dedicación a este formato lo ha llevado a desarrollar su propio software (CMIX) (Ondishko, 1990).

La primera relación que se puede establecer entre Paul Lansky y la marimba, es en su obra para ensamble de cámara, *Stroll* (1988). Esta pieza fue compuesta para piano, flauta, cello, cinta y marimba; actualmente esta obra no se encuentra publicada, lo que dificulta reconocer el tratamiento que Lansky da a la marimba en el contexto de esta obra.

Cinco años después, en 1993, Lansky escribió una obra para el dúo Marimolín (marimba y violín), titulada *Hop*. A pesar de que la marimba es un instrumento nuevo dentro del repertorio de Lansky, logra comprender las posibilidades técnicas y tímbricas del instrumento; esto puede ser debido a su interacción con Nancy Zeltsman, marimbista del dúo, al momento en que compuso la pieza.

Esta comprensión de las posibilidades del instrumento se ve reflejado en los recursos técnicos que Lansky exige a la marimba: death notes (apagar la nota con la cabeza de la baqueta, al momento de tocarla), dampening, los saltos amplios en el registro de la marimba. Incluso en un momento de la obra pide que las teclas sean golpeadas con los dedos, para imitar la mecánica del pizzicato en el violín.

2.2 Análisis formal

Probablemente uno de los aspectos más relevantes dentro de la obra *Three Moves* de Lansky es que posee un centro tonal en gran parte de cada uno de sus movimientos; esto, se complejiza con la clara influencia de recursos armónicos propios del jazz y la música popular de su país.

Las dificultades interpretativas que surgen de este aspecto son: herramientas técnicas, la precisión en las notas, cada error puede ser fácil de distinguir; mientras que la inclusión de la armonía jazz permite que el público, construya una expectativa proveniente de su familiaridad con el estilo.

2.2.1 Primer Movimiento: *Hop(2)*

El primer movimiento presenta claramente una forma ternaria. Su primera gran sección, a la que denominaremos A, comprende los co.¹ 1 al 28; seguido un cambio de textura marcado que señala la sección B (co. 29-38) y un regreso a lo aparenta ser la idea primaria, sumando elementos que añaden volumen y fuerza a su desarrollo en la sección A' (co. 39-56); terminando con una Coda en los co. 57-63 que utiliza materiales contrastantes de todas las secciones anteriores.

Primer Movimiento: <i>Hop(2)</i>			
Sección A	Sección B	Sección A'	Coda
co. 1-28	co. 29-38	co. 39-56	co. 57-63

Tabla no. 3 Análisis formal de primer movimiento: *Hop(2)*

¹ A partir de este momento, la abreviatura “co.” corresponde a compás/compases.

Dentro de esta se pueden encontrar otras 3 subsecciones, igualmente de forma ternaria (aba'). El movimiento se introduce con una frase de 4 compases, de pronto la estructura de las frases consecuentes se vuelve irregular; como la segunda frase que parece ser repetición de la primera con algunas pequeñas variaciones; sin embargo, Lansky añade tres compases (9-11) que desestabilizan la resolución a la tónica, a la que encontramos en primera inversión (Cm/Eb).

La segunda subsección (co. 12-19) empieza de manera similar que la anterior, esta vez en Eb. El Eb en el bajo es usado como un tono pivote que facilita la modulación a lo que sería la relativa mayor de Cm; esta segunda parte mantiene las sonoridades menores propias de la música jazz. El aumento en el uso de cromatismos dentro de la segunda frase (co. 17-18) parece proponer un nuevo intercambio hacia otra tonalidad, aunque la frase al final descansa en el mismo Eb en que comenzó. Esto es seguido de una reexposición (a'), en una dinámica más fuerte y con algunas modificaciones para cerrar la primera gran sección.

Sección A		
1ra subsección	2da subsección	3ra subsección
co. 1-11	co. 12-19	co. 20-28

Tabla no. 4 Análisis formal de sección A del primer movimiento: *Hop(2)*

La sección B (co. 29-38) se presenta con una dinámica distinta y con un nuevo y emocionante material, esto se puede ver en la variación de su ritmo armónico y la fluidez en su melodía. La presentación repentinamente fuerte en el compás 29 sirve como preparación del nuevo tono predominante (Ab) a través del acorde de Eb en segunda inversión. Teniendo esto en cuenta, parece apropiado tratar el compás 30 como un punto de llegada a favor del fraseo (a pesar de la marca de fraseo escrita por el compositor). El comportamiento melódico de los siguientes compases da a entender una estructura de 2+2+5 compases.

El elemento de mayor importancia en esta sección es la presencia de melodías más horizontales en relación a la característica melódica de la sección A. Estas melodías se presentan con una especie de contrapunto entre ambas manos, sin abandonar la predominancia que tiene el movimiento del bajo.

La tercera gran sección A' se presenta en los compases 39-56; aquí el material de la introducción cambia y presenta una armonía más variada. En este regreso no cuenta con una modulación a Eb. De hecho, sus tres subsecciones se mantienen en la tonalidad de Cm, con un material melódico que incrementa progresivamente su intensidad. Es notable la insistencia de intervalos de cuarta en la mano derecha, eso provoca que la melodía disjunta, que al principio parece lejana, sea más definida y con mayor presencia.

Sección A'		
1ra subsección	2da subsección	3ra subsección
co. 39-46	co. 47-50	co. 51-56

Tabla no. 5 Análisis formal de letra A' del primer movimiento: *Hop*(2)

Esta idea ayuda a la conexión con la coda (co. 57), que vuelve a presentar material melódico de A', utilizando la textura contrapuntística de B. En los últimos cinco compases, ambas manos tocan en octavas paralelas, promoviendo un incremento en la intensidad que conduce al final del movimiento.

2.2.2 Segundo Movimiento: *Turn*

El segundo movimiento se estructura de forma ternaria. Una primera sección A que sucede entre los co. 1-75; la segunda sección B que presenta un material contrastante, cerrando con una coda con reexposición.

Estructura	Compases
<i>Sección A</i>	1 - 75
<i>Sección B</i>	76 - 121
<i>Coda con reexposición</i>	130 - 176

Tabla no. 6 Análisis formal del segundo movimiento: *Turn*

La primera sección del movimiento se subdivide en tres momentos: la introducción del tema, su desarrollo y su reexposición. La distribución por compases se detalla a continuación:

Sección A	
Introducción	1 - 20
Desarrollo	21 - 55
Reexposición	56 - 75

Tabla no. 7 Análisis formal de sección A del segundo movimiento: *Turn*

La introducción se presenta en la tonalidad de Dm, manteniendo siempre un pedal en D en la voz de soprano, permitiendo que sea la voz de alto la que protagonice el movimiento melódico; las voces de bajo y tenor funcionan como soporte armónico. Lansky propone dos ligaduras de fraseo; la primera (co. 1 - 8) está marcada por un claro movimiento sobre los grados diatónicos de la escala de Dm. La segunda frase (co. 9 - 20) está caracterizada por un movimiento cromático descendente en las voces del bajo y tenor cuya función es acumular tensión hasta resolver sobre un delicado trémolo en Dm.

Es necesario mencionar que la célula rítmica de negra-corchea se mantiene durante toda la Sección A. El desarrollo, todavía en Dm, comienza con dos pequeñas frases en dinámica *piano* (co. 20-24 y 25-28) en las que resalta el movimiento oblicuo de las voces externas, empezando en un intervalo cerrado y abriéndolo hasta el final de la frase para volver a cerrarlo al inicio de la siguiente.

En los compases 29 al 36 los elementos de dinámica y movimiento armónico se combinan con el objetivo de acumular tensión. Empieza en *mp* con un insistente *cresc.* y una secuencia de dominantes secundarias sobre los grados IV, V y llegando a un VI (Bb) en *forte*, para desembocar en una cadencia perfecta hacia Dm (co. 37).

A continuación, un pequeño puente (co. 37-39) configurando un *diminuendo* y un cambio súbito a un nuevo espectro tonal de Am. En esta sección en Am se denota una constante baja en la dinámica, empezando en *mf* hasta llegar a *p*. No existe un

protagonismo individual en las voces, todo el movimiento es en bloque y los intervalos cerrados.

La sección A finaliza una la reexposición del tema sin cambios sustanciales, más que la dinámica en que se presenta, esta vez en *p.*, permitiendo conectar a la siguiente sección (B).

La sección B se mueve a una nueva tonalidad, F#m. En su primera subsección (a) se puede observar un cambio en el material rítmico, esta vez negra con punto; además de la inclusión de acentos, esto requerirá una articulación diferente en el golpe. Podemos ver que en ciertos compases utiliza el material negra-corchea, pero en este caso la corchea ya no tiene el mismo peso porque es solo una voz la que ocupa esa figura, funcionando como notas retardo de las zonas armónicas o como notas melódicas que permiten la conexión entre los acordes.

Esta sección se divide en dos momentos con materiales rítmicos y dinámicos que contrastan. El primer momento, *a*, ocupa los compases 76 al 93, y el segundo momento, *b*, se ubica en los compases 94 al 121.

Sección B	
<i>a</i>	76 - 93
<i>b</i>	94 - 121

Tabla no. 8 Análisis formal de sección B del segundo movimiento: *Turn*

Esta pequeña sección contempla dos ligaduras de fraseo; la primera (co. 76-83) se desarrolla en F#m, como ya fue mencionado anteriormente, pero en la segunda (co.84-93) parece insinuar un movimiento hacia C#m. Esto es recurrente a lo largo de toda la sección B.

En la parte *b* encontraremos una primera frase en F#m en la dinámica más fuerte en todo el movimiento (*ff*) y con el material rítmico negra-corchea, presente en los compases 94 al 103. Seguido, una segunda frase con un cambio súbito a *p* y a C#m, aquí se mantiene un pedal en la voz de bajo sobre C# y F# en el alto (durante cuatro compases), que soportan un movimiento melódico en octavas a cargo de las

voces del soprano y tenor. Los siguientes compases (108-111) son similares, el cambio ocurre en la voz del alto, dejando de ser pedal. Se vuelve a repetir el material sobre F#m en la misma dinámica de *ff*. Para conectar a la Coda se hace uso de un puente en los compases 122 a 129 en la tonalidad de F#m, terminando sobre el mismo F#, pero esta vez en función de dominante.

La Coda se divide en dos momentos: el primero (co. 130-156) en que el material rehúsa la idea del pedal y cambia el ritmo armónico a un acorde cada dos compases, esto sobre la dinámica más pequeña en todo el movimiento, *pp*. El segundo material es la reexposición del tema inicial en su dinámica original, *mf*.

<i>Coda con Reexposición</i>	
<i>a</i>	130 - 156
<i>reexposición</i>	157 - 176

Tabla no. 9 Análisis formal de sección final del segundo movimiento: *Turn*

El material *a* de la Coda mantiene un pedal sobre F# y manipula el ritmo armónico, dejando este pedal solo durante un compás, intercalando con un movimiento armónico se tiende a acercarse a Dm, el pedal sobre F# va hasta el compás 137. En 138 el pedal cambia a C# y en 141 a su enarmónico Db. En el compás 145 parece volver a Dm, pero vuelve una última vez sobre el pedal de F# y juega con un intercambio entre Dm y D, hasta terminar sobre un trémolo en F# (co. 55).

Finalmente, la reexposición del tema inicial sin ninguna variable significativa, más que un mínimo *rit.* los últimos tres compases para resaltar el final del movimiento.

2.2.3 Tercer Movimiento: *Slide*

El material predominante en este movimiento consiste en el desplazamiento de líneas contrapuntísticas en la tonalidad de Ab menor y se apoya mucho más en su asimetría métrica que en su movimiento armónico.

Este movimiento está estructurado de forma cíclica; contiene cuatro materiales compositivos con texturas contrastantes que se presentan en cada sección con distintas permutaciones², en distinto orden, con varias dimensiones e incluso en ocasiones con la combinación de hasta dos texturas en un fragmento.

Tercer Movimiento: <i>Slide</i>	
Material Compositivo no.1	- Movimiento lineal ascendente. - Arpeggios con la tónica en el bajo. - Melodías fugaces, sin aparente continuidad 
Material Compositivo no.2	- Melodía con acompañamiento. - Voz superior: notas largas en movimiento descendente. - Voz inferior: arpeggios (T - D - T) 
Material Compositivo no.3	- Notas con registro intercalado. - Movimiento con constantes cambios de dirección. - De gran contraste en relación al resto de materiales. 
Material Compositivo no.4	- Movimiento en escala. - Una sola línea. - Movimiento paralelo entre voces. 

Tabla no. 10 Análisis de materiales compositivos del tercer movimiento: *Slide*

El orden en que se describen estos materiales compositivos³ se han hecho con base a lo que podríamos denominar la sección A del movimiento. En este sentido, los

² En la técnica para marimba, la permutación se refiere a un conjunto de digitaciones. Esto se aplica al cambio de orden en una secuencia entre dos a cuatro baquetas.

³ A partir de este punto se utilizará la abreviatura (mc.) para referirse a "material compositivo".

temas en esta sección se presentan en el orden: mc. 1, mc. 2, mc. 3 y mc. 4. La sección termina porque no aparece un nuevo tema y se reinicia el ciclo volviendo al mc. 1, comenzando así una nueva sección con una estructura distinta.

Denominando el mc.1 como una constante que indica el inicio de una nueva secciónse llega a la conclusión de que el movimiento se divide en 6 secciones, más una coda que sorpresivamente inicia nuevamente con el mc. 1.

Primera sección (A)

Como ya ha sido mencionado antes, esta sección presenta las cuatro texturas en el orden en que han sido descritas y se distribuyen como explica la siguiente tabla:

Primera sección			
mc. 1	mc. 2	mc. 3	mc. 4
co. 1-6	co. 7-17	co. 18	co. 19-21

Tabla no. 11 Análisis formal de la primera sección del tercer movimiento: *Slide*

Esta primera sección se desarrolla sobre Ab menor, cuya continuidad se sostiene en los movimientos métricos irregulares. La métrica en la que se integra el mc. 1 es de 7/8, dividiendo su sensación de pulso en 4+3. Las primeras cuatro semicorcheas presentan el arpeggio en la disposición de: raíz - quinta - raíz - quinta/tercera, como se muestra en los dos primeros compases. En los siguientes compases esta constante sufre de variaciones que complementan al movimiento de la voz superior.

La segunda parte del compás, las 3 semicorcheas, es donde se encuentra la melodía: de corta duración y con movimientos de grado conjunto. Este grupo de cierre métrico cumple la función de conectar con el siguiente compás.

El mc. 2 se compone de dos voces o capas con funciones muy claras, la voz superior como melodía principal con notas más largas en duración y un acompañamiento en la voz inferior en arpeggios ascendentes con un orden de: raíz - quinta - octava o raíz - quinta - séptima. Entre los co. 7 al 12 se forma una estructura clara (el co. 13 conecta a

una textura similar con algunos cambios pequeños): la voz superior aumenta su frecuencia de notas y la disposición interválica en el bajo se vuelve más dinámica, incluyendo notas fuera del acorde y movimientos a grado conjunto.

El mc. 3 se presenta de manera muy breve en el co. 18, en este caso cumpliendo la función de un pequeño puente hacia el material 4 y los compases de cierre de esta primera sección. El mc. 4 (co.19 - 21) empieza utilizando una característica del primer material, el movimiento en arpeggios ascendente para continuar con un movimiento en escala sobre A# mayor.

Segunda sección (B)

El orden en que se presentan los mc. en esta sección es similar a la primera sección:

Segunda sección			
mc. 1	mc. 2	mc. 3	mc. 4
co. 22-27	co. 28-39	co. 39-43	co. 44-45

Tabla no. 12 Análisis formal de la segunda sección del tercer movimiento: *Slide*

Se aprecia que la duración de los mc. 1 de las secciones primera y segunda es la misma, añadido a esto, sus cuatro primero compases son exactamente iguales, la diferencia en los siguientes dos compases es que en esta sección el contorno melódico se mueve a un registro más alto y se mantiene sobre Ab, mientras que en la primera sección ocurre un movimiento breve sobre G mayor.

En esta sección, el mc. 2 se divide en dos apartados, el primero sobre los co. 28-33, manteniendo la métrica de 6/8: una melodía sobre la voz superior en notas relativamente largas que sustentan la continuidad del movimiento con anacrusas que conectan la melodía, una vez más en movimiento descendente. Mientras tanto, el acompañamiento en la voz inferior mantiene la raíz de cada acorde como nota más baja y un movimiento en arpeggios con una disposición diferente a la anterior, conservando como dos primeras notas la raíz seguida de la quinta pero utilizando la séptima o una nota a grado conjunto para cerrar el arpeggio. Incluso en los co. 30-31

podemos observar cómo amplía este movimiento ocupando los dos tiempos del compás para ampliar la distancia entre la primera y última nota del arpeggio.

La segunda parte del mc. 2 mantiene la misma disposición de las voces, notas largas en la voz superior y arpeggios ascendentes en la voz del bajo. Aquí parece que la voz superior pierde protagonismo al mantener un contorno melódico casi plano, mientras que la voz del bajo se mueve de manera ascendente utilizando cromatismos que terminan captando mayor atención por lo que, en este apartado, el “acompañamiento” parece tener un papel más importante.

A diferencia de la sección anterior, aquí el mc. 3 extiende su duración en 4 compases, donde ambas voces parecieran no poseer un orden concreto, sin embargo mantienen un movimiento interválico que responde más bien a modelos de conjuntos de alturas. A pesar de que ambas voces dependen de su contraparte en su desarrollo rítmico, se puede describir también sobre una irregularidad en la continuidad melódica que es provocada por estos grupos de notas. El movimiento de la voz superior tiene varios cambios de dirección, donde utiliza intervalos que van desde segundas hasta saltos de séptima, con una predominancia de golpes dobles verticales en intervalos de cuarta, quinta y segunda.

La voz inferior sostiene pedales que no duran más de dos tiempos, los intervalos por los que se mueve son en su mayoría de grado conjunto, manteniéndose en la octava más baja de la marimba. Esta sección cierra con el mc. 4 sobre un arpeggio ascendente entre las tonalidades de Cm y C lidio, cada una en un compás que es perfilada con un *diminuendo*.

Tercera sección (C)

A partir de esta sección el orden en que se presentan los mc. varía, incluso llegando a combinar y complementarse entre ellos.

Tercera sección									
mc.1	mc.2	mc.4	mc.2	mc.4	mc.2	mc.4	mc.2/4	mc.4	mc.2
co. 46-50	co. 51-63	co. 63-64	co. 65-68	co. 69	co. 70-73	co. 73-74	co. 75-77	co. 78-79	co. 80-81

Tabla no. 13 Análisis formal de la tercera sección del tercer movimiento: *Slide*

A partir de esta sección las permutaciones en los distintos mc. son cada vez más notorias. Aquí el mc. 1 conserva su relación interválica, pero esta vez se presenta sobre Cm con movimientos en arpeggios y melodías cortas al final de cada compás. El mc. 2 se compone de tres pequeñas frases: la primera entre los co. 51-55, la segunda en los co. 56-59 y la tercera en co. 60-63. Todas estas frases conservan las características fundamentales del mc.2, descritas en secciones anteriores. La primera frase se caracteriza por mantener su melodía en los contratiempos, desestabilizando los acentos naturales de las métricas en que se encuentran, en el co.55 parece utilizar el mc.4 como transición a la siguiente frase sobre el mc.2, esto es algo recurrente en esta sección.

La segunda frase, co. 56-59, mantiene las constantes del mc.2; aquí existe una secuencia de intercambio métrico entre 7/16 y 2/4 que se repite dos veces, a lo largo de esta secuencia los acordes el bajo descienden en cromatismos y las frecuencia de notas en la melodía es variable. El co. 59 utiliza el mc.4 sobre A# para transicionar a la siguiente frase.

A diferencia de la frase anterior, en esta, la melodía conserva notas largas dentro de las posibilidades que su secuencia métrica permite, esto se desarrolla en un ir y venir entre C# y C hasta llegar al co. 64 que recurre al mc. 4 para volver al mc.2.

Esta secuencia de frases cortas sobre mc.2 y puentes con mc.4 se repite el resto de la sección, con características similares descritas en los párrafos anteriores. En las frases siguientes podemos observar como el mc.4 empieza a ocupar más compases y el mc. 2 cada vez menos a medida que se acerca el final de la sección.

Cuarta sección (D)

Cuarta sección						
mc.1	mc.2	mc.4	mc.2	mc. 3	mc. 2	mc.4/3
co. 82-85	co. 86-91	co. 92	co. 93-98	co.98-99	co. 100-104	co. 105-106

Tabla no. 14 Análisis formal de la cuarta sección del tercer movimiento: *Slide*

El mc.1 sobre Abm abre esta sección, esta vez ligeramente más corta que en secciones anteriores y con cambios no tan destacables. Seguido el mc. 2 con elementos parecidos al de la sección B (co. 28). En el co. 87 utiliza el mc.1 como inicio de una frase que va hasta el co. 91; entre los co. 88-91 predomina el mc.2 con un pedal en la voz superior y secuencias repetitivas en la voz inferior dentro de una métrica de 7/16.

El co. 92 utiliza el mc.4 y sirve de puente hacia otra frase con las mismas características de la anterior, con la diferencia de que esta nueva frase se encuentra dentro de la métrica de 6/16 y dirigida por un *crescendo*, que desemboca convenientemente sobre el mc.3 en un *ff* con notas dobles verticales en cada mano que conecta con una frase de mucho peso sobre el mc.2. La frase que va de los co. 100-104 mantiene un pedal con acento en la voz superior sobre las notas D/G con una rítmica irregular, mientras que la voz del bajo salta aleatoriamente sobre las notas del acorde de C#sus7. Esta sección cierra con una combinación entre los mc. 4 y 3 con una pequeña cadencia sobre B.

Quinta sección (E)

Quinta sección				
mc. 1	mc. 4	mc. 3	mc. 2	mc. 4
co. 107-111	co. 113-116	co. 117-124	co. 125-126	co. 127-128

Tabla no. 15 Análisis formal de la quinta sección del tercer movimiento: *Slide*

Esta sección es la única en la que el mc. 3 alcanza un grado de protagonismo especial, en relación a sus intervenciones en el resto de secciones. Además, se puede apreciar cómo el compositor reutiliza construcciones previas y las altera de formas discretas. Por ejemplo, los tres primeros compases de esta sección son los mismos con los que empieza la primera sección con el mc. 1; en el co. 110 se presenta el mc. 2 en una disposición parecida al co. 7, manteniendo arpeggios en el bajo, sumando a una secuencia cromática en la voz superior. El co. 111 es una variación del mc. 1 con un ligero cambio en la distribución de su contenido; en el co. 112 vuelve a aparecer el mc.2 de la misma manera que la anterior.

La frase en que se expone el mc. 4 presenta tres texturas diferentes, la primera (co.113) es un movimiento escalístico en dos voces con movimiento paralelo; la segunda (co. 114) contiene movimientos cromáticos descendentes en cuatro diferentes voces que se intercalan de manera irregular. La última es la representación del mc. 4 de manera pura: un movimiento escalístico ascendente que dibuja un *crescendo* que desemboca en un *ff* para desarrollar el mc. 3.

El desarrollo del mc. 3 (co. 117-124) se divide en dos frases. La primera frase de cuatro compases en 2/4, se construye primero sobre el acorde de Ebm7 y un resultante de su escala dórica y después sobre el acorde de Bm7 que deriva de su escala frigia. Los golpes intercalados se mantienen la mayoría sobre notas del acorde, utilizando pocas notas de paso.

La segunda frase de cuatro compases posee la siguiente secuencia métrica: dos co. en 7/16, un co. en 6/16 y un co. en 2/4. La secuencia de acordes obedece a un movimiento cromático descendente que pasa por Dm, Db, C, B, Bb7, A y Ab7.

Existen notas dobles en el registro más alto que se rigen a este movimiento, aunque de manera más sutil, las voces intermedias se mueven de manera oblicua entre el contralto y el tenor. Para terminar esta sección se vuelve a presentar el mc. 3 sobre los acordes de B y Bb hasta desembocar en el Am de la siguiente sección.

Sexta sección (F)

Proporcionalmente, es la sección más corta de todo el movimiento, cubriendo menos de la mitad de compases que el resto de apartados.

Sexta sección		
mc. 1	mc. 3	mc. 4
co. 129-132	co. 133-136	co. 137-138

Tabla no. 16 Análisis formal de la sexta sección del tercer movimiento: *Slide*

Comienza presentando nuevamente el primer co. del mc. 1 esta vez en Am, repitiendola inmediatamente en Abm; esta secuencia se repite en los siguientes dos compases con la diferencia de que la quinta y sexta semi-corchea del compás (D-E) se mueve un grado hacia arriba (E-F).

El mc. 3 se mantiene constante, lo único que cambia es la articulación de las notas, dando a entender que las notas del bajo (co. 134) deben dar la sensación de ser más largas; el principio de notas intercaladas se mantiene. Esta sección cierra de igual manera que la cuarta sección, con lo que parece ser una combinación entre los mc. 3 y 4, notas intercaladas que mantienen un movimiento en escala en las voces superiores de cada mano.

Séptima sección (G)

Esta sección es diferente a las anteriores porque no corresponde al desarrollo cíclico de al menos dos de los mc. presentes a lo largo del movimiento. Aquí Lansky parece centrarse en desarrollar la textura del mc. 1, armando una frase compuesta de seis co. que se repiten tres veces con cambios en el segundo co. de cada repetición: co. 140, 145 y 150. No existe ningún cambio en las notas, pero sí en su estructura métrica. El co. 140 es de $3/8$, el co. 145 aumenta a $8/16$ y el co. 150 hace lo propio hacia $5/8$.

Coda

La coda vuelve al estado cíclico y presenta los mc. en la siguiente distribución:

Coda			
mc. 1	mc. 4	mc. 3	mc. 4
co. 154-157	co. 158	co. 159-163	co. 164-165

Tabla no. 17 Análisis formal de la coda del tercer movimiento: *Slide*

El mc. 1 es muy parecido a su primera presentación, presentando pocas variaciones y una extensión más corta. El co. 158 contiene movimientos a grado conjunto, en escala, con dos voces en movimiento paralelo.

El mc. 3 conserva su idea inicial, la diferencia en esta sección son las notas con

acento, que les proporciona un protagonismo y convierte el resto en un acompañamiento; todas las notas con acento son notas dobles, a excepción de las dos primeras del co. 159. El movimiento termina con el mc. 4 similar a como lo vemos en los cierres de cada sección, aquí la escala además de su ascenso inicial, se complementa al descender con saltos más grandes de séptima.

Se puede apreciar que la descripción más detallada de este movimiento –en comparación a los análisis de los otros dos– responde a la mayor complejidad de las estrategias compositivas que han sido utilizadas por Lansky. También se relaciona a una necesidad de obtener un panorama detallado que brindará herramientas de montaje técnico, memorización y otros elementos de reflexión que se aplicaron a la bitácora del siguiente apartado.

Capítulo 3

Bitácora de montaje de *Three Moves* de Paul Lansky

3.1. Criterios de selección

El tono de redacción a lo largo del desarrollo de esta bitácora, se realiza en primera persona. Esto ayudará al lector a idealizar una relación íntima entre quien desarrolla el presente trabajo y la obra. Crear y fortalecer una relación de confianza en sí mismo es una ventana muy importante que la bitácora, como herramienta de reflexión, puede abrir. Al elegir y planificar sus objetivos a largo y corto plazo, el artista deposita su confianza a través de **promesas** que se hace a sí mismo.

Se compara esta interacción con uno mismo, como un encuentro con un amigo cercano en el siguiente escenario: se tiene una sesión de estudio bastante mala y poco productiva, sin completar ninguna de las metas propuestas para la sesión. Cuando se interactúa con uno mismo, es común tener una actitud muy fuerte, al punto de desmoralizarse y desmotivarse; por otro lado, al dirigirnos a un amigo que tuvo una mala experiencia en su sesión tratamos de consolarlo y animarlo, ¿por qué tiene que ser diferente? ¿por qué no abordarse como un buen amigo?

La comunicación con uno mismo es una arista fundamental en el estudio autónomo, perfilando una relación de aliado o enemigo. Desarrollar la bitácora en primera persona –producto de una relación consciente con el soma– además de medir el avance en referencia a la obra, servirá como medio de observación en el avance de puntos externos a ella que también influyen en el estudio autónomo.

Cabe mencionar que el desarrollo de la bitácora se hará de manera cronológica, se describe cada sesión en el orden en el que sucedió. Se escogió esta distribución con el objetivo de medir la efectividad de la frecuencia de estudio a lo largo de las diversas etapas que se enfocaron en secciones diferentes de la obra. Por ejemplo, se revisó la introducción en la primera sesión y no se la volvió a revisar sino hasta la

quinta sesión, luego, después de dos sesiones. La descripción cronológica sirve para experimentar cómo afecta la dilatación en la frecuencia de estudio.

Debido a la profundidad reflexiva que requiere este proceso de autoanálisis y percepción del soma, se aborda a continuación la bitácora específica sobre el montaje del tercer movimiento de *Three Moves* de Paul Lansky: *Slide*, siendo el movimiento con mayor exigencia técnica y complejidades analíticas. Cada fase y sesión de estudio contiene un apartado descriptivo de las impresiones de los sucesos junto con una reflexión que deviene de una revisión de la grabación de la jornada, procurando evidenciar errores de montaje para proponer cambios y mejoras. Se recomienda al lector de este capítulo, acompañar la revisión de experiencias de la bitácora junto con la partitura, para de esta manera compartir las sensaciones, bloqueos, cambios, aprendizajes, etc. que surgieron en los distintos momentos de desarrollo de esta bitácora de montaje.

Para sistematizar el avance a través de las distintas fases, el siguiente cuadro representa la estructura base de revisión de contenido, el mismo que fue aplicado en cada fase y movimiento de la obra estudiado:

	(número de día)
<i>Fecha</i>	(fecha)
<i>Horas</i>	(duración)
<i>Contenido</i>	(parte de la obra)

Tabla no. 18 Estructura base para revisión de contenido.

3.2. Bitácora del tercer movimiento: *Slide*

3.2.1 Fase 1

A partir del análisis previo (por fuera de la partitura), no utilicé una sesión para hacer una lectura completa de este movimiento *III. Slide*; la complejidad de sus cambios métricos sumado a su enredado contrapunto representaba un desafío muy grande que, de manera metafórica, destruiría mi cabeza.

Decidí que la mejor manera de realizar una primera lectura sería enfocar una sesión por cada letra de ensayo, con esto liberaría la presión que el tiempo por sesión impone, y podría enfocarme en una sección más pequeña en un periodo de tiempo más grande. El beneficio que esto traerá será una mejor interiorización y memorización de cada parte.

El objetivo en estas sesiones de lectura es realizar un paso completo de la sección seleccionada, sin la necesidad de enfocarse en ningún proceso técnico como digitación, articulaciones, dinámica, ni abstracto como el fraseo. Lo que quiero es crear una conciencia de la parte como una sola unidad, entender su forma desde lo muscular y mental.

El siguiente cuadro sintetiza el desarrollo de esta primera fase, exponiendo el trabajo de cada día/sesión, la cantidad de horas y el contenido:

	Día 1	Día 2	Día 3	Día 4	Día 5	Día 6	Día 7	Día 8
<i>Fecha</i>	05/03	11/03	14/03	17/03	18/03	21/03	24/03	26/03
<i>Horas</i>	2:00	1:30	2:20	1:40	2:00	1:30	2:15	1:00
<i>Contenido</i>	Intro	Letra A	Letra B	Intro, A y B	Letra C	Letra D	Letras E y F	Coda

Tabla no. 19 Cronograma de sesiones de estudio en *Primera fase: Lectura*

Día 1: Primera lectura de introducción

La primera sesión trabajé sobre la introducción (co. 1 - 21); teniendo como primer ejercicio el abordaje completo de todo el apartado para luego identificar fragmentos más pequeños que ayudarán a una memorización más efectiva. Cabe mencionar que todo este proceso se ejecuta en *tempos* extremadamente lentos.

Para la segunda parte de la sesión dividí el estudio de la siguiente manera: co. 1-8, co. 9-12, co. 13-21. El criterio aplicado para esta fragmentación es el cambio de texturas que se identifica en cada pequeña sección; en la primera, una textura lineal con un acompañamiento casi imperceptible; la segunda con un movimiento melódico más marcado (voz superior) y un acompañamiento con arpeggios de acordes que se mueven de manera descendente; la tercera sección tiene características de sus predecesoras, intercambiando el protagonismo entre el bajo y las voces superiores.

Para finalizar la sesión de estudio, vuelvo a realizar una ejecución de toda la sección, de una manera más fluida y con menor necesidad de recurrir a la partitura. Tras la revisión del video de la sesión, se puede comentar los siguientes errores:

- co. 9-12: la mano derecha da un golpe *down* en cada figura, lo que inhabilita la sensación de nota larga que exige el pasaje, además se crea la necesidad de realizar una doble preparación para el siguiente grupo de notas.
 - Es importante realizar un movimiento continuo en la mano derecha que ayude a graficar una nota de mayor valor y aporte una intención extra al *diminuendo*.
- co. 16: cambiar el protagonismo al movimiento del bajo, marcado por los acentos (>).
- co. 19: es importante plantear una digitación que permita a la baqueta 1 empiece el siguiente compás. La propuesta que mejor se acomoda al momento es: 1, 2, 3, 4, 2, 1, 3, 4.

Día 2: Primera lectura de letra A

La metodología es similar en esta sección, un primer barrido para identificar patrones similares a la introducción y fragmentos en los que pueda guiar el resto del apartado. La frustración es un estado muy recurrente en las sesiones de lectura, a pesar de ser consciente de esto, no siempre puedo escapar de esta sensación.

La división de esta sección fue de la siguiente manera: co. 22-27, los cuatro primeros compases iguales a los de la introducción, sumando dos compases distintos aunque de textura similar; co. 28-33, con una melodía predominante en la voz superior y un acompañamiento arpegiado y en ocasiones escalístico en la voz del bajo; co. 34-39, de similar textura al anterior, aunque con una secuencia repetitiva y me atrevería a decir que esta vez el bajo tiene mayor importancia; co. 39-45, aparece una nueva textura donde se intercalan ambas voces, sin un contorno uniforme, un poco escandaloso.

Observaciones con base al video:

- co. 26: es necesario anticipar el desplazamiento de todo el cuerpo hacia el registro alto de la marimba previo a este compás y la sección que le sigue.
- co. 29-31: integrar una ligadura o tenuto en la mano derecha cada tres semicorcheas.
- co. 32-33: mantener un movimiento continuo en los acentos y evitar una doble preparación⁴ para cada corchea.

Día 3: Primera lectura de letra B

Luego de un primer barrido por todo el apartado, decidí seleccionarlo en tres partes para facilitar su estudio: co. 46-55, una construcción similar al inicio de las anteriores secciones; co. 56-69, tres temas muy parecidos con una melodía clara en la voz superior, con su principal diferencia en la tonalidad en que se exponen; y co. 70-81: mayor presencia de contrapunto y voces en movimiento paralelo que comparten protagonismo.

A lo largo de la sesión me doy cuenta que se me dificulta mantener un ritmo estable en las dinámicas de *p* y *mp*. La poca distancia entre la baqueta y el teclado que estas dinámicas requieren, me abre la posibilidad a aumentar la velocidad, a la vez que me invita a recurrir en una mayor imprecisión de notas e intercambio en intervalos grandes.

Otro fragmento a resaltar son los co. 51-53, con la voz superior en un constante contratiempo que desestabiliza la sensación de pulso que necesito para ser consciente de los cambios métricos.

Observaciones realizadas sobre el video:

- Reconozco que el control dinámico depende solamente de la fuerza que aplico desde las muñecas hasta la presión en el agarre, esto ocasiona que las dinámicas fuertes suenen demasiado forzadas y gaste demasiada energía.
 - Para el resto de las sesiones debo trabajar en ampliar el rango de movimiento vertical de mis golpes, esto ayudará a tener un mayor

⁴ Se refiere a la manía de duplicar los esfuerzos físicos para la ejecución técnica de un golpe.

control y efectividad en las distintas dinámicas a lo largo del movimiento.

- co. 52-54: diferenciar los acentos, a pesar de estar en *p*, debe resaltar sobre el resto de notas. Podría probar disminuir la presencia de la voz del bajo.
- co. 53: existen dos posibilidades para su última semicorchea en Db, la baqueta 3 requiere de un cambio apresurado para el intervalo que le sigue, mientras que la baqueta 4 es un caso similar, en esta el cambio viene antes del Db, aunque tiene un espacio de una semicorchea más para lograrlo, por lo que resulta la mejor opción.
- co. 77: atención en el intervalo de la mano derecha, estoy tocando C#/A#, en lugar de E#/A#.

Día 4: Revisitando Introducción, A y B

Reconozco la fragilidad de mi memoria, por lo que es necesario integrar este tipo de sesiones cuyo objetivo principal es repasar y aprender las secciones supuestamente ya leídas o memorizadas. Además, tengo la ventaja de trabajar sobre los apuntes que señalé con anterioridad y crear conciencia sobre el orden y la continuidad del movimiento. La manera en que trabajé esta sesión fue realizar varios barridos sobre cada parte y al final juntar las tres secciones. Al hacerlas por separado existe mayor fluidez y mi memoria trabaja bien, pero al convertirlas en una unidad aparecen mayores errores e inoportunamente, olvido algunos compases.

Observaciones con base al video:

- co. 21: el *diminuendo* no es continuo, existen muchos saltos en el regulador, si podría graficar, preferiría que suena como una resbaladera en lugar de sonar como una escalera.
- co. 28, 32, 33: trabajar sobre el movimiento en los acentos, lograr una movilidad continua en lugar de usar doble preparación.
- co. 74-81: quiero señalar este fragmento como uno de alta complejidad y que requerirá una atención especial.
 - Pienso que su mayor dificultad es la posición de los acordes con los que comienza, obligando a ambas manos a apuntar en direcciones contrarias, eso provoca que los codos se peguen al cuerpo y pierda movilidad y por lo tanto, precisión.

Día 5: Primera lectura de letra C

Al completar el primer barrido de esta sección entendí que debía construir una memoria de su estructura enfocada en sus cambios métricos, no podría dejar ninguna secuencia de notas sin saber perfectamente dónde se encontraban los acentos naturales que describe cada compás.

Con base en ese criterio, fragmento la sección en dos partes: co. 82-99, vuelve a la tonalidad del inicio del movimiento, sus dos primeros compases son muy similares, seguido de otros tres compases de estructura similar, luego dos frases de 6 compases cada una, la primera con una secuencia métrica de 7/8 y la segunda con una secuencia en 6/8. Su textura es la misma, con acordes en intervalo de 4ta en la mano derecha y una respuesta en su mayoría en secuencias a grado conjunto en la mano izquierda, ambas manos mucho más cercanas en su registro en comparación a secciones anteriores.

La segunda parte, co. 99-106 se desarrolla sobre un solo acorde, C#7sus2, con acentos con un intervalo aleatorio en la mano derecha sobre el mismo grupo de D/G mientras que la mano izquierda responde en medio de esos intervalos con notas del mismo acorde. Cierra toda esta sección con dos compases en los que las voces vuelven a combinarse en una secuencia lineal.

Esta fue una sesión particularmente difícil de sostener –como son usualmente las sesiones de lectura– pero me emociona el hecho de construir conscientemente la forma musical mientras toco el instrumento: un ejercicio físico, mental y emocional que nunca había experimentado antes. Me entusiasma el reto y la transformación que eso puede provocar en mi manera de tocar la marimba.

Observaciones realizadas en video:

- De manera general recomiendo seguir aprovechando el tempo lento de estas sesiones para condicionar una mecánica de movimiento más amplia y así facilitar el trabajo del cuerpo en todo el rango dinámico.

- Decido señalar el fragmento comprendido entre los co. 93-104 como un fragmento que requiere más atención, en cuanto a memorización y colocación de las notas.

Día 6: Primera lectura de letra D

La metodología de lectura se mantiene igual, aunque incluso antes de realizar el primer barrido son claros los dos apartados que conforman esta sección. Primero los co. 107-116, de textura idéntica a la introducción del movimiento y co. 117-128, muy similares a los que encontramos al final de la letra A: semicorcheas constantes que se intercalan entre ambas manos, en ocasiones con notas individuales o en grupo de dos notas (la mayoría del tiempo con una distancia entre 8va y 4ta entre ambas manos).

Observaciones sobre el video de la sesión:

- He identificado dos fragmentos que requieren atención debido a su exigencia técnica: co. 113-114, a pesar de que el movimiento entre voces es paralelo, los saltos de intervalo no son los mismos, esto obliga a que una mano se mueva más rápido que la otra para llegar a sus notas, a pesar de tocar la misma figuración, en co. 114 el movimiento en direcciones contrarias de las manos se vuelve un ejercicio de interdependencia complejo que requiere varias repeticiones.
 - co. 117-123: el constante cambio en la posición de las manos es confusa debido al rápido cambio de atención entre manos, además la probabilidad de acertar las notas disminuye como consecuencia de la altura en la que se encuentran las baquetas para lograr el *ff*.
- Fue necesario establecer un par de digitaciones en esta sesión:
 - co. 113: el salto de F a A obliga a un cambio de la baqueta 4 a la 3, pero es necesario volver a la baqueta 4 para el siguiente compás, por lo que el mejor momento para realizar ese cambio es entre B y C#
 - co. 120: a pesar de que la secuencia de notas B, F#, A, esté escrita en la voz del bajo, es necesaria la intervención de la baqueta 3 sobre el F#, para no romper la consigna de no más de dos golpes por mano en esta sección y por el cambio de teclado en ese grupo de tres notas.

Día 7: Primera lectura de letras E y F

A diferencia de las anteriores sesiones, esta vez decidí no fragmentar en pequeños apartados debido a que la letra E de por sí es corta. Cumpliendo el papel de una transición hacia la sección de cierre (letra F) que contiene tres frases de 5 compases cada una; a simple vista estas parecen idénticas, sus diferencias son tan sutiles como añadir unas cuantas notas al mismo contorno o extender la duración de un compás por una corchea.

Fue una sesión con un grado de motivación muy alto, eso es natural reconociendo que probablemente es la penúltima sesión antes de cumplir un objetivo primario, que fue terminar la lectura del movimiento en menos de 30 días, llevando a cabo esta sesión el día 19.

Observaciones con base al video de la sesión:

- Entre los co. 133-134: este pequeño apartado es de una textura similar a lo que sucede en la letra D a partir de co. 117; por lo que se convierte en un fragmento que requiere atención extra debido a la falta de precisión en los intervalos de cada mano y las zonas de golpe que no favorecen a la producción de un sonido completo.
- En los co. 141, 146, 151 de la letra F: son los compases en los que sucede un cambio significativo en comparación a su frase precedente, en estos puntos es donde existe más equivocaciones y se recurre más a la partitura.
- Es importante señalar la reflexión sobre la digitación en el co. 139. Busco empezar el siguiente compás con la mano derecha sobre el B/C#, la mejor opción de digitación de baquetas a partir del segundo tiempo del co. 139 es: baquetas 2, 1, 3, 2, 3, 1, 3, 2. Esta configuración se repite en cada inicio de frase (co. 144, 149)
 - También realicé un cambio sobre una digitación recomendada por la edición de la partitura. En el co. 141, el F# corresponde a la baqueta 3 en lugar de la baqueta 2 que es como indica la partitura, esto por mayor comodidad para con el cambio de teclado y la distancia de los intervalos.

Día 8: Primera lectura de coda

La última sesión de primera lectura cubre solamente la coda, al ser una sección pequeña no existe la necesidad de fragmentarla.

Observaciones sobre el video.

- co. 157-158: este apartado que a rasgos generales se desarrolla en movimiento paralelo, es de gran dificultad por los diferentes teclados en los que se encuentra cada mano, por ejemplo la mano derecha en F# (accidentales) mientras que la izquierda en B (naturales), esto y un rápido movimiento contrario crea confusión sobre el movimiento de cada mano, lo que provoca golpear las notas incorrectas o incluso obviarlas.
- co. 159: el F sobre el segundo tiempo puede ser tocado tanto con la baqueta 2 como por la 3, por como se viene desarrollando la digitación, por continuidad se lo encargaría a la baqueta 2, aunque la baqueta 3 me permite posicionar la mano derecha para lo que sigue.
- co. 159: a partir de este punto sucede la dinámica más fuerte del movimiento para lo que es necesario llegar al pico de movilidad y elevación de las baquetas para lograr la dinámica *fff*.

3.2.2 Fase 2

Día 1: Seleccionando pasajes de mayor complejidad

El objetivo de las siguientes sesiones es reconocer los extractos que requieran mayor atención debido a su dificultad técnica. Los pasajes seleccionados serán aquellos donde sea más frecuente la imprecisión de notas, la falta de fluidez sobre un tempo lento, escasa coordinación entre manos y demás causas que deriven en equivocaciones que interrumpan el recorrido sobre el movimiento.

Introducción y letra A

En este apartado señalé tres fragmentos que requieren tener un estudio aislado:

- co. 9-12: con énfasis en los compases 11 y 12
 - La mecánica de golpe en la mano derecha se limita a golpes *down*, lo que fuerza a realizar una doble preparación para las siguientes notas,

esto significa un desperdicio de energía sumando la fuerza que sugiere el acento.

- Necesito cambiar la mecánica a golpes *full*, siendo la salida del golpe el posicionamiento sobre las siguientes notas, además esto ayudará a acumular energía para los acentos y dibujar un *diminuendo* gradual.
- La precisión en los arpeggios de la mano izquierda resulta complejo de verificar al ejecutarlo junto con la mano derecha, aun así, he podido observar que en ocasiones toco la séptima del acorde en lugar de la octava en referencia al bajo.
 - Propongo practicar aislando la mano izquierda, visualizando su movimiento y tratando de acompañar el ejercicio solamente posicionando la mano contraria sin golpear sus notas.
- co. 28-33: con especial atención sobre los co. 29 y 30.
 - El registro en que se ejecuta este fragmento ocasiona que, utilizando la misma fuerza en ambas manos, las teclas agudas suenan menos, perdiendo la voz protagonista a pesar de tener el acento.
 - conviene interpretar la mano izquierda ligeramente más suave, como un acompañamiento.
 - El segundo tiempo de co. 29 y el inicio de 30 se ha convertido en un punto con alta frecuencia de equivocaciones.
 - Es necesario una inclinación del cuerpo hacia la izquierda para acomodar las notas con mayor facilidad e inmediatamente incorporarse a una posición más centrada a la vez que se abre el intervalo entre ambas manos, esto requiere una precisión muy entrenada.

Letra B

- co. 56-59: con énfasis sobre el co. 58
 - Similar a lo señalado en la introducción sobre los arpeggios de la mano izquierda, la última nota de cada grupo no es la correcta.
 - Sobre co. 58 existe un cambio sobre la frecuencia de golpes de la mano derecha que, a diferencia de los compases anteriores no responde a los acentos métricos, esto es confuso y siento que mi

mano derecha no está lista para la velocidad de ese compás, irrumpiendo en la continuidad de la frase.

- Practicar aisladamente el compás y progresivamente añadir un compás atrás y uno delante hasta completar la frase.
- co. 74-77: la posición en los intervalos sobre las notas F/B
 - La distancia entre manos en ese compás es pequeña y la posición de los acordes obliga a los codos a abrirse o cerrarse hasta entrar en contacto con el torso, es decir, la posición corporal es inconveniente y provoca que las zonas de golpe e incluso las notas no sean precisas.
 - Para la secuencia sobre B (codos cerrados) recomiendo ubicar un poco los hombros hacia delante y empujar el torso inferior hacia atrás para que los brazos tengan mayor rango de movilidad.
 - Para la siguiente secuencia en Bb, revertir la posición anterior, abrir los codos e inclinarse un poco hacia la izquierda para alcanzar el Bb en el bajo sin romper la posición de la mano derecha sobre F/Bb.

Letra C

- co. 97-99: con énfasis sobre los dobles verticales entre co. 98-99
 - El principal problema aquí son las zonas de golpe al completar el *cresc.* En esta zona es fundamental que el tono producido sea limpio, no ha sido el caso hasta el momento, los dobles verticales de los co.98 y 99 suenan ahogados.
 - Pienso aislar esos dos tiempos, intentando golpear desde una altura adecuada a *ff* y probar dos zonas distintas que me permita la combinación de teclados en cada golpe, utilizando el centro de todas las teclas o el filo de las accidentales, buscando en ambas un tono uniforme.

Día 2: Segunda sesión de reconocimiento

Esta sesión fue dividida en dos partes: la primera sobre la letra D, la segunda sobre la Coda.

Letra D

- co. 113-114: diferentes teclados a la vez.
 - La dificultad se centra en el co. 114, en donde las baquetas de ambas manos se mueven sobre los dos teclados en cambios rápidos, aunque manteniendo el mismo intervalo de 6ta.
 - Mantener ese intervalo durante todo el compás será un punto de partida importante para mejorar la precisión sobre las notas.
 - Lo segundo es memorizar el movimiento contrario de cada mano en teclados distintos, empezar la mecánica de estos cambios inclinando el hombro hacia delante del lado que se muevan las notas accidentales.
- co. 117-124: en definitiva el fragmento más complejo.
 - La variedad de golpes presentes en este fragmento, la frecuencia de sus cambios, la combinación de teclados y la posición de los acordes es lo que hace que este fragmento sea el más complejo de todo el movimiento.
 - Dividir el apartado en grupos de 4, 2 y 2 compases para facilitar su memorización, esa división está atada a los cambios de métrica.
 - Mantener las manos a buena altura el momento que no toquen o que la otra mano tenga más de un golpe consecutivo, esto ayudará a mantener la dinámica y acostumar las manos a la digitación.

Coda

- co.158: una escala en extremo complicada.
 - A simple vista parece ser una escala ascendente en ambas voces, pero cada voz tiene cambios muy sutiles que aparentan no tener relación

entre sí. No posee una lógica concreta entre cambios de teclado (es una respuesta a una necesidad melódica), lo que provoca obtener movimientos contrarios hasta saltos de tercera al final.

- Escojo la estrategia de fortalecer y construir una memoria muscular sobre el pasaje. Esto exige repetir varias veces, empezando en un *tempo* muy lento para progresivamente ir aumentando.

3.2.3 Fase 3

Luego de haber identificado los pasajes de mayor dificultad y planteado soluciones técnicas, es momento de conectar todas las secciones para comprender e interiorizar el funcionamiento de este movimiento como una sola unidad. En esta fase la descripción detallada de las sesiones se volvería repetitiva y tediosa tanto para quien escribe como para quien lee.

Para simplificarlo, hice combinaciones de distintas secciones conjuntas (con base al análisis formal), las primeras sesiones juntando dos secciones, por ejemplo: A y B, C y D. A medida que avanzamos las combinaciones crecieron, juntando 3 secciones (A, B y C); cuatro secciones (C, D, E y F), de manera progresiva hasta tocar el movimiento completo.

3.3 Reflexiones finales

Se ha podido notar varios beneficios que el uso de la bitácora aporta en la búsqueda de tener sesiones de práctica más efectivas, podríamos decir que esta herramienta se convierte en un mapa que trasciende aspectos cognitivos, emocionales y técnicos; pasa de ser una herramienta a ser un acompañante valioso en el proceso de estudio.

Al mismo tiempo, es importante señalar su influencia en los aspectos abstractos que rodean a las sesiones de estudio, nos referimos a la motivación, actitud y concentración. El fenómeno de la motivación en procesos largos que enfocan un objetivo es realmente curioso; pensamos que mantener un nivel de motivación alto y sin variaciones es fundamental para lograr un objetivo. Nada más alejado de la realidad, la motivación es una variable muy inconstante.

A partir de estas ideas se puede reflexionar lo siguiente:

- **Tiempo:** Con base a nuestra experiencia en la bitácora, se puede dividir en tres momentos, el primero y el último destacan por presentar niveles de motivación altos, el entusiasmo de comenzar algo y la felicidad de estar cerca de terminarlo elevan esta variable. El segundo momento, por defecto el más largo, es donde la motivación sufre bajas significativas, mientras más se aleja de los dos extremos del proceso, más bajos son los niveles de constancia.
- **Motivación:** Una estrategia que ayudó a mantener la motivación despierta, fue no tener un solo objetivo principal (completar la obra). Además, acompañarlo con objetivos mucho más pequeños, de ser posible un objetivo por sesión, o por semana incluso. La satisfacción de lograr algo propuesto, por más pequeño que sea, es una recompensa valiosa que mantiene despierta la motivación.
- **Actitud y concentración:** Variables que están bajo nuestro control, podemos decidir qué actitud tener y que tanto está permitido distraerse en las sesiones de estudio. Para que esa decisión sea más accesible, se puede controlar el ambiente en el que uno está expuesto durante el estudio.
- **Distractores:** Encontrar una actividad previa a la sesión de estudio que influya de manera positiva en la actitud, mejorará los resultados de la misma. De igual manera, es importante eliminar cualquier posible distracción en nuestro espacio de estudio: objetos que no tengan relación con lo que se pretende hacer no deberían estar al alcance.
- **Planificación:** Nuestro nivel de atención también disminuye mientras avanza la sesión, para lo que, en principio, se debe utilizar un cronómetro para medir nuestra capacidad de concentración. Luego, colocar un temporizador con la marca (35 minutos) y un tiempo de descanso (5 a 10 minutos). Estas marcas se pueden mejorar, aumentando progresivamente el tiempo de estudio.
- **Constancia:** La variable más importante del montaje. A largo plazo, es mucho más efectivo tener sesiones diarias de mínimo una hora, a acumular toda la práctica a un solo día por 5 horas. En este caso, no se puede depender de que la mente y el cuerpo retengan información hasta una próxima sesión (la cual sucederá en una semana), sería como avanzar un paso para retroceder dos.

En cuanto a los procesos técnicos, se vuelve un ciclo constante de prueba-error, lo mismo sucede en un estudio sin acompañamiento de bitácora. La diferencia en la aplicación de la bitácora radica en la optimización de tiempo y resultados: se llega a los mismos resultados con menos sesiones de estudio, ya que las sesiones de estudio son analizadas y acompañadas de sesiones reflexivas fuera del instrumento.

De esta manera multiplicamos el valor de cada sesión de estudio, disminuyendo la cantidad de sesiones y exigencias físicas por el contacto con el instrumento, las cuales deben estar acompañadas con el análisis teórico. Además de enfocarse en el avance de la obra, se tiene también la oportunidad de observar nuestra interacción con la música y el instrumento, al tiempo de implementar estrategias de experimentación que mejoren nuestras sesiones de estudio y, por lo tanto, construir un discurso musical detallado, reflexivo y energético.

Conclusiones generales

El presente trabajo de titulación ha procurado, a partir de distintas fórmulas metodológicas, establecer lineamientos claros para el proceso de montaje de una obra musical. Haciendo uso de *Three Moves* de Paul Lansky, se cumplió un proceso ordenado de trabajo: en primer lugar, el desarrollo de un apartado teórico-conceptual que establece el marco referencial sobre la construcción de una bitácora y la marimba como instrumento solista.

Un segundo momento es la observación técnica de la obra a partir del análisis compositivo, reconociendo los elementos de construcción de la obra. Este apartado es importante, por cuanto la mirada analítica sobre la obra guiará las posteriores decisiones musicales. Se puede anunciar entonces que la construcción de un discurso musical informado junto con un proceso reflexivo de interpretación, se constituye de forma potente en el imaginario colectivo.

Finalmente, siendo la bitácora un espacio íntimo y vulnerable, no deja de ser una oportunidad sistemática para el cuestionamiento, la autocrítica, las dudas y las propuestas. Tras evidenciar en este trabajo un panorama ampliado del proceso de montaje de uno de los movimientos, no se descarta la minuciosidad de esta actividad que puede ser replicable en los montajes de otras obras.

Es por todo esto, que se considera que este trabajo es un documento funcional en amplia medida. La aplicación de distintas herramientas de observación e interpelación, se constituyen necesarias no solamente para este específico momento, sino que se modela como una serie de actividades aplicables en el continuo desarrollo de la carrera artística personal: una amalgama de procesos técnicos, reflexivos, sensitivos y emocionales.

Referencias

- Applewhite, D. (31 de mayo de 2022). *Princeton University* . Obtenido de Office of the Faculty Dean of the Faculty: <https://dof.princeton.edu/about/clerk-faculty/emeritus/paul-lansky>
- Chavez, F. A. (2021). *Un análisis musical, compositivo e interpretativo del Preludio Nro. 3 en Do Mayor para marimba a 4 baquetas de Ney Rosauro*. Lima, Perú: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Conklin, C. (2004). *An Annotated catalog of published marimba concertos in the United States from 1940 - 2000*. Norman, Oklahoma: University of Oklahoma.
- Córdova, A. M. (2010). Evaluación de la Educación. *Congreso Iberoamericano de Educación*. Santiago, Chile.
- Fernández Domínguez, M., & Palomero Pescador, J. (2005). El Cuaderno de Bitácora: Reflexiones al Hilo del Espacio Europeo de la Educación Superior. *Revista Electrónica Interuniversitaria de Formación del Profesorado*, 1-9.
- Freire, P. (1990). *La naturaleza política de la educación. Cultura, Poder y Liberación*. Madrid, España: Paidós.
- Garrido, H. J. (2015). *Importancia del proceso creativo en la construcción de un guión para la puesta en escena a partir de una bitácora de trabajo*. Quito, Ecuador: Universidad Central del Ecuador.
- Gracia, R. C. (2016). *¡No sé cómo practicar! Propuesta metodológica para la práctica instrumental efectiva*. Ciudad de México: Universidad Autónoma de Aguascalientes.
- Hallam, S. (2001). The development of metacognition in musicians: Implications for education. *The British Journal of Music Education*, pp 27-39.
- Jorgensen, H. (2004). Strategies for individual practice. *Musical Excellence: Strategies and Techniques to Enhance Performance*, p 85.

López-Cano, R. (2014). *Investigación artística en música: problemas, métodos, experiencias y modelos*. Barcelona: Fondo Nacional Para la Cultura y las Artes de México.

Matthews, A. P. (2017). *The impact of self-regulating practice strategies on the achievement perceptions of sixth-grade string orchestra students*. Ann Arbor, Michigan: ProQuest.

Ondishko, D. M. (1990). *Six Fantasies on a poem by Thomas Campion: synthesis and evolution of Paul Lansky's music compositions*. Rochester, New York: University of Rochester.

Peters, G. (1975). *The Drummer Man*. Wilmette, Illinois: Kemper-Peter Publications.

Rager, D. (2008). The History of the Marimba. *MSL Academic Endeavors*.

Sandoval Barros, R., Caballero Truyol, T., & Altahona Caicedo, Y. (2018).

Importancia de la bitácora para el ejercicio docente. *Diversas perspectivas educativas*, 11-26.

Seabury, B. B. (2019). *Challenges of Technique and Interpretation: a Performance Guide to Selected Works by Kevin Bobo*. South Carolina.

Schön, D. (1998). *The Reflective Practitioner, How Professionals Think in Action*.

Barcelona, España: HarperCollins Publishers, Inc.

Scimonelli, D. (2012). *The Solo Works For Marimba Of Gordon Stout: Compositional Evolution And The Challenges Of Performance Practice*. Indiana: Faculty of the Jacobs School of Music.

Smith, S. (1995). *The development of the marimba as a solo instrument and the evolution of the solo literature for the marimba*. The Ohio State University.

Thomas, A. (Marzo de 2016). Andrew Thomas – Composer, Pianist, Conductor. (A. Rovner, Entrevistador)

Anexos

- Partitura para marimba de *Three Moves* de Paul Lansky.

for Nancy Zeltsman
Three Moves for Marimba

I. Hop(2)

Paul Lansky (1998)

Edited by Nancy Zeltsman

Find a groove ♩ = 70-75

Marimba

The musical score is written for a Marimba in 4/4 time, with a tempo of 70-75 beats per minute. It consists of 16 measures, divided into four systems of four measures each. The notation is in treble and bass staves. Measure numbers 1, 3, 6, 9, 12, 14, and 16 are indicated at the start of their respective systems. The score includes various musical notations such as dynamics (p, cresc. molto, f, dim., mf), articulation (accents), and fingerings (2, 3, 4, 2, 3, 2, 3, 2, 3, 2, 3, 2, 3, 2, 3, 2). Some measures contain letters in boxes: 'R' in measure 3, 'L' in measure 6, 'A' in measure 12, and 'L' in measure 14. The key signature has two flats (Bb and Eb).

All accidentals hold throughout each bar.
Some cautionary accidentals have been added.

© 1999 GunMar Music, Inc.
All Rights Reserved

18

20 **B**

23 *cresc.* *mf*

26 *cresc.*

29 **C**

32 *cresc.* *ff*

34

36

38

40

42

44

46

48

D

mf(-)

p

cresc.

f

E

dead stroke

50 **F**

52 *cresc.*

54 *ff*

56 **G** *p cresc.*

59 *f(-)*

62 (play as octaves)
R L R *cresc.* *ff*

II. Turn

5

Assertively, proudly ♩. = 58

The musical score for 'II. Turn' is written in 3/8 time with a tempo of ♩. = 58. It consists of six systems of piano and bass staves. The key signature has one sharp (F#). The score includes various dynamics such as *mf*, *cresc.*, *f*, *p*, *mp*, *pp*, and *poco*. There are also articulations like *ring* and *sim.* (simile). The score is divided into sections by measure numbers 11, 24, 36, 48, 60, and 72. A section starting at measure 48 is marked with a box 'A', and a section starting at measure 72 is marked with a box 'B'.

11

24

36

48

60

72

mf *cresc.*

f *p*

mp *cresc.* *f*

(poco) *mf* *(poco)* *mp*

p

pp *p* *ring*

* a gentle roll; sim. throughout

85 C

97 *p sub.*

108 *ff sub.*

120 D very far away *p sub.* even further... *pp*

134

149 E *mf*

164 no rit. pocchissimo rit.

III. Slide

7

Aggressively, project the meters

$\text{♩} = 79-86$

The musical score for 'III. Slide' is written for piano in 7/16 time. It consists of seven systems of music, each with a measure number at the beginning of the first staff. The score includes various musical notations such as dynamics (*f*, *dim.*, *mf*, *p*), articulation (accents, slurs), and fingerings (1, 2, 3, 4). The key signature has one flat (B-flat). The tempo is indicated as 79-86 beats per minute. The score is marked 'Aggressively, project the meters'. The first system (measures 1-5) features a strong, aggressive melody in the right hand and a supporting bass line in the left hand. The second system (measures 6-11) includes a 'dim.' marking and a note '(LH like an accompaniment - until M.13)'. The third system (measures 12-16) features a 'mf' marking and a triplet in the left hand. The fourth system (measures 17-22) includes a 'p' marking and a section labeled 'A'. The fifth system (measures 23-28) features a triplet in the right hand. The sixth system (measures 29-34) includes a 'mf' marking. The seventh system (measures 35-40) features a triplet in the left hand. The score ends with a final measure in the seventh system.

1 2 2

6

dim.

(LH like an accompaniment - until M.13)

12

mf

2 2

17

A

p

23

3 3 (//)

29

mf

35

3 3

41 B

47

53 *cresc.*

59 *f*

65 *mp*
(LH like an accompaniment - until M.71)

71 *cresc.* *mf*

77 C

83 *dim.* *p*

89

cresc. molto

96

ff

(L L)

102

[D]

108

114

with abandon

ff

119

dim.

[E]

[illegible]