

Concierto para marimba y orquesta n.º 1, de Ney Rosauero: una obra de repertorio

Nicolás Yaeger Moreno

<https://orcid.org/0000-0002-8021-6332>

nicolas.moreno@pucv.cl

Instituto de Música de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso

Resumen

El presente artículo ofrece sucintamente el origen y destino de algunas obras para percusión escritas por compositores latinoamericanos. Estas creaciones, llamadas «tempranas», fueron concebidas cuando aún el repertorio era bastante escaso y tanto los instrumentos como las técnicas asociadas a su ejecución no se habían desarrollado por completo. Por diversos motivos estas obras tuvieron escasa divulgación en contraposición a otras contemporáneas de creadores norteamericanos o europeos. Un importante hito en la música latinoamericana para percusión fue el primer concierto para marimba escrito por el compositor brasileño Ney Rosauero en 1986, creación validada como obra de repertorio desde Europa por su interpretación en Londres y su registro fonográfico a cargo de Evelin Glennie, lo que le permitió ingresar a los programas de estudio. Gracias a su fuerte contenido idiomático —que brevemente analizamos aquí—, la obra resulta un compendio de recursos atractivos para los intérpretes y este estudio, una instancia de puesta en valor en la que confluyen construcción canónica y pedagogía.

Palabras clave: música, percusión, percusión latinoamericana, Latinoamérica, Brasil, canon.

Abstract

This article shows the origin and destiny of some percussion works written by Latin American composers. The creations, defined as “early”, were done when the repertoire was scarce, and instruments and techniques were still under development. Because of this and other reasons, these music works were as advertised as other contemporary works from North America and Europe. An important milestone in percussion in Latin American music was the first marimba concerto written by the Brazilian composer Ney Rosauero in 1986. The creation was defined as a repertoire in Europe due to its interpretation in England and phonographic recording by Evelyn Glennie, leading to access to different studio programs. Its strong idiomatic content makes a compendium of attractive resources for performers. This article analyzes this compendium and discusses how the marimba concerto by Ney Rosauero develops a confluence between canon construction and pedagogy.

Keywords: music, percussion, Latin American percussion, Latin America, Brazil, canon.

Introducción

La evolución y desarrollo de la percusión ha sido descrita por varios autores como vertiginosa,¹ en especial en lo que refiere a lo ocurrido en las últimas décadas. Esta gran familia de instrumentos ha pasado de ser considerada como instrumentos accesorios o acompañantes, a recurso central, que puede tener el mismo protagonismo que cualquier solista. Decenas de conciertos para marimba, vibráfono, timbales y set de percusión se estrenan cada año, llamando la atención del público especialmente por su virtuosismo y puesta en escena.² Del mismo modo, novedades como conciertos para bombo sinfónico, maracas, máquina de escribir o tambores metálicos con acompañamiento de orquesta, no dejan al público indiferente. En cuanto a número y posibilidades, la ya extensa gama de instrumentos sigue creciendo día a día, apareciendo nuevos, como el *hangdrum*, *hapidrum*, *garra hang*, *aluphone*, entre otros, además de consolidarse nuevas tendencias como la «percusión de objetos» y «percusión corporal».

1. Repertorio latinoamericano temprano para percusión

A principios del siglo XX, la percusión comienza a llamar cada vez más la atención de los compositores, al pasar de un rol de mero acompañamien-

1 Carlos Vera, *Manual de percusión* (Santiago de Chile: Ediciones UC, 2010), 15.

2 Sobre el vibráfono, véase Nicolás Yaeger Moreno, «El vibráfono, orígenes y repertorio temprano», en *Lecturas interdisciplinarias en torno a la música*, editado por Nelson Niño Vásquez (Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso, 2016), 93–105.

to a otro de verdadero protagonismo. Mencionamos aquí los trabajos de Igor Stravinski (1882-1971), quien entregase gran relevancia a la percusión en sus famosas obras *El pájaro de fuego* (1910) y *La consagración de la primavera* (1913), requiriendo esta última la participación de dos timbalistas. Así, la tradicional fila de percusión se fue ampliando, incorporando diferentes accesorios, instrumentos de la música popular, platillos de Oriente (como gongs y tam tam) y elementos no convencionales como sets de botellas, sirenas o máquina de escribir, como lo hizo Erik Satie (1876-1925) en su *Ballet Parade*, de 1917. Más tarde, y del mismo modo que los compositores se fijaron en las sonoridades de Oriente y elementos no convencionales, lo hicieron en Latinoamérica y en las nuevas expresiones que comenzaban a gestarse en Estados Unidos.

Latinoamérica, por su mestizaje nativo-africano, es rica en ritmos e instrumentos de percusión; de aquí se exportarán al mundo a través de diversas maneras. Ejemplo de ello es lo hecho por Darius Milhaud (1892-1974), a quien se le atribuye la incorporación de diversos instrumentos de percusión a la orquesta. Milhaud había tomado contacto con la música cubana y brasileña durante su residencia en Brasil como agregado cultural entre 1916 y 1918. A su regreso, y como señaló Carpentier, se presentó en París con un arsenal completo de instrumentos latinoamericanos de percusión: maracas, claves, charrasca (güiro), entre otros.³ Con estos nuevos conocimientos reali-

zó diversos trabajos en los que plasmó sus impresiones de tan deslumbrante riqueza rítmica y diversidad instrumental. Entre ellos, podemos mencionar el ballet *El hombre y su deseo* (1918) y *El buey sobre el tejado* (1919). La primera obra, con texto de Paul Claudel, utiliza cuatro voces, doce instrumentos entre cuerdas y vientos, además de quince percusiones convirtiéndose en «el primer músico en escribir pasajes completos para percusión sola»⁴. Del mismo modo, *El buey sobre el tejado* (1919) incluye un solo percusionista tocando bombo, platillos, pandereta y güiro portorriqueño o tabla de lavar.⁵

Algunos compositores latinoamericanos harán lo mismo dando a la percusión progresivamente mayor protagonismo dentro de sus obras. Entre ellos, y por el enorme instrumental utilizado, mencionamos en primer lugar *Nonetto. Rapid Impression of Brazil* (1923), de Heitor Villa-Lobos (1887-1959). Esta obra emplea coro mixto, flauta, oboe, clarinete, saxofón alto, fagot, celesta, arpa, piano y percusión. El gran instrumental percusivo requiere al menos de tres intérpretes para ejecutar timbales, xilófono, bombo (con pedal), gran casa, *tambourin de provence*, tambor grande, pandero pequeño, caja clara, tam-tam, platillos, triángulo, *caxambu*, *reco-reco* (grande y pequeño), *xucalhos* (de madera y de metal), dos cocos o cajas chinas, *plata de louca grossa* y silbatos. Otras composiciones latinoamericanas posibles de mencionar son *Caballos de vapor* (1926), del mexi-

³ Alejo Carpentier, *Obras completas de Alejo Carpentier. Ese músico que llevo dentro*, vol. X. (México: Siglo XXI Editores, 1987), 320.

⁴ *Ibíd.*

⁵ La utilización de un solo percusionista tocando varios instrumentos era novedosa y solo se había visto recientemente en *La historia de un soldado* (1918), de Stravinski. Tanto él como Milhaud habían observado esta práctica en los nacientes bateristas de jazz.

cano Carlos Chávez (1899-1978), y *Tres pequeños poemas* (1926) y *El milagro de Anaquille* (1927), del cubano Amadeo Roldán (1900-1939).

El interés por estos instrumentos irá *in crescendo*, llegando a tal punto que se iniciará una «oleada» de creaciones para percusión sola, dando vida a un nuevo formato: el ensamble de percusión.

2. El ensamble de percusión y las *Rítmicas* de Roldán

Un ensamble o grupo de percusión es un conjunto de cámara que utiliza exclusivamente instrumentos de la familia de percusión, objetos que se percutan o elementos que puedan ejecutar los percusionistas como percusión corporal, silbatos u otros. Las obras para este tipo de agrupaciones guardan una estrecha relación con la multipercusión;⁶ esto, debido a que en la búsqueda de explorar y utilizar diferentes sonoridades muchas veces el percusionista de ensamble debe participar tocando varios instrumentos, a diferencia de como ocurría usualmente en la orquesta. Las primeras obras para ensamble aparecen avanzada la segunda década del siglo XX, tras la relevancia adquirida por la percusión en la música orquestal. Algunas de las primeras obras que incorporan este nuevo formato son: *Ballet mécanique* (1924), de George Antheil (1900-1959), en el cual, si bien también se incluía pianola, la percusión era fundamental. La versión original se centra alrededor de la pianola mecáni-

⁶ Varios instrumentos dispuestos en forma similar a una batería tocados por un único percusionista.

ca rodeada de diez pianos, ocho xilófonos, cuatro bombos y efectos mecánicos adicionales (timbres eléctricos y hélices de aviones en vivo). Antheil re-compone la obra en 1952, quedando la instrumentación de cuatro pianos, dos xilófonos, *glockenspiel*, timbales y un surtido completo de instrumentos de percusión, así como timbres eléctricos y hélices. Luego del trabajo de Antheil, el compositor ruso Alexander Tcherepnin (1899-1977) tuvo la osadía de utilizar exclusivamente percusión en el segundo movimiento de su *Sinfonía n.º 1 en mi menor*, Op. 42 (1927). Tcherepnin utilizó una fila de percusión que contiene castañuelas, triángulo, cajas claras, tambor, bombo, platillos, platillos suspendidos y tam-tam.⁷ Tres años más tarde, Amadeo Roldán presentaba *Rítmica V* y *Rítmica VI* (1930), breves piezas de aproximadamente tres minutos cada una y que aparecen como las primeras obras concebidas completa e integralmente con utilización exclusiva de instrumentos de percusión.⁸

Las *Rítmicas 5* y *6* (1930) de Amadeo Roldán, requieren de once percusionistas y como nos dice Lester Rodríguez: «Constituyen dos pequeñas joyas del arte musical del siglo XX. Compuestas entre 1929 y 1930 son, cronológicamente, las primeras obras creadas para el ensamble de percusión en la música occidental»⁹. Las anteriores *Rítmicas 1*, *2*, *3* y *4* utilizan diversos instrumentos como flauta, oboe, clarinete, fagot, corno y piano. Sin embargo, Roldán tuvo la

⁷ La cuerda participa con *pizzicati* de modo atonal.

⁸ Zoila Gómez, *Amadeo Roldán* (La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1977).

⁹ Lester Rodríguez, «Las Rítmicas V y VI de Amadeo Roldán y la Toccata para instrumentos de percusión de Carlos Chávez» (tesis doctoral, Universidad Complutense de Madrid, 2010), 24.

genial idea de hacer sus dos últimas utilizando no solo exclusivamente instrumentos de percusión, sino que casi en su totalidad, únicamente instrumentos de la tradición afrocubana. Ellos son: claves, cencerros, quijada, güiro, bongó, timbales cubanos, bombo, marímbula y timbales grandes (sinfónicos), estos últimos los únicos provenientes de la tradición europea.

Las *Rítmicas 5 y 6* se mantienen en la tradición compositiva de la época, donde cada ejecutante ejecuta un solo instrumento, sin incorporar el concepto de multipercusión. Roldán poseía un dominio tal de la escritura, que prácticamente sirvió como guía de notación para los futuros compositores de percusión, como lo detalla Carpentier.¹⁰ La obra fue editada en 1967 por Southern Music Publishing CO.INC.

Algo posterior a las *Rítmicas*, apareció *Ionisation*, de Edgar Varèse (1883-1965). Esta es una de las obras más emblemáticas para ensamble de percusión, siendo considerada durante varios años como la primera en utilizar exclusivamente instrumentos de percusión, a pesar de incluir en los últimos compases un piano.¹¹ Fue terminada en 1931. Dedicada a Nikolai Slonimski, su estreno se realizó en el Carnegie Hall de Nueva York en 1933 bajo su dirección. Requiere la participación de trece músicos que deben utilizar un arsenal de cuarenta y tres diferentes instrumentos, debiendo ejecutar entre dos y cua-

tro instrumentos cada músico. Aunque también incluye campanas tubulares, *glockenspiel* y piano, prevalece la utilización de percusiones no temperadas, entre ellas múltiples tambores de distintos tamaños, accesorios metálicos y de madera y sirenas.

Otro prolífico compositor para percusión fue el español nacionalizado cubano José Ardévol (1911-1981). Radicado desde 1930 en La Habana, su catálogo cuenta con varias obras de escasisima difusión, entre ellas: *Estudio en forma de preludio* (1933), para treinta y siete instrumentos de percusión; *Fricción y silbido* (1933), para veintidós percusionistas; *Fricción y silbido 2* (1934), para quince percusionistas; y *Suite para treinta instrumentos* (1934). Ardévol, además, será figura fundamental del Grupo de Renovación Musical,¹² y un activista que tempranamente pondrá en evidencia las dificultades para difundir la música cubana.¹³ Muchísimas obras para ensamble seguirán componiéndose año tras año, siendo quizás *Tocatta* (1942), de Carlos Chávez, una de las obras latinoamericanas para este formato más frecuentadas y recordadas.

3. Percusión solista y primeros conciertos

En Europa —y mientras se producía todo este desarrollo— Milhaud —que ya poseía experiencia con las percusiones de Brasil y Cuba— comenzó a tener gran interés por el jazz, luego de escu-

¹⁰ Así lo afirmó, en 1980. Citado en Graciela Paraskewaidis, «Edgar Varèse y su relación con músicos e intelectuales latinoamericanos de su tiempo. Algunas historias en redondo», *Revista Musical Chilena*, vol. 56, n.º 198, (2002): 7-20.

¹¹ Creemos que esta consideración fue posible dada la escasa difusión de las *Rítmicas* y la temprana muerte de Roldán.

¹² Llamado también por Ardévol como Grupo de Renovación de La Habana.

¹³ Para detalles, véase José Ardévol, «El Grupo Renovación de La Habana», *Revista Musical Chilena*, vol. 3, n.º 27 (1947): 17-20.

char un conjunto en Londres. Carpentier comenta sobre Milhaud: «Fue el primer compositor europeo que vislumbró la importancia del jazz norteamericano como factor estético y escribió un ensayo fundamental sobre su técnica en 1920, en las páginas de *L'Esprit Nouveau*»¹⁴. Motivado por estos intereses, viajó a Estados Unidos en 1922, compartiendo en Harlem, Nueva York, junto a diversos músicos de la creciente escena del jazz. Gracias a esta experiencia, Milhaud tuvo estrecho acercamiento a la batería y otras percusiones ampliando sus conocimientos sobre la multipercusión. Posteriormente, en 1929 —durante el mismo período en que Roldán y Varèse terminaban sus trabajos para ensamble— Milhaud marcaba otro importante hito al escribir la primera obra para percusión solista en la historia de la música, su renombrado *Concerto pour batterie et petit orchestre* Op. 72. La obra fue dedicada a Paul Collaer, un cercano amigo y biógrafo de Milhaud. El estreno se realizó en 1930 en el Palacio de Bellas Artes de Bruselas, Bélgica, participando Theo Coutelier como solista, la Pro-Arte Orchestra y el mismo Milhaud como director. La duración es de siete minutos aproximadamente y su instrumentación está conformada por un gran set de percusión, que incluye cuatro timbales, tres tambores, bombo con pedal (como en la batería), tam tam, *hi-hat* (platillos accionados con un pedal al igual que en la batería), pandereta, fusta, castañuelas, platillo suspendido, platillos de choque, triángulo, matraca, cencerro y *wood block*. La pequeña orquesta está integrada por flauta, clari-

nete, trompeta, trombón, violín, viola, violonchelo y contrabajo. Además, la partitura incorpora detalladas indicaciones relativas a las baquetas requeridas y a la ubicación de los instrumentos, notándose el exhaustivo estudio y preocupación que Milhaud tuvo en este proyecto.

Algunos años más tarde, Béla Bartók (1881-1945) escribiría otra importante obra que utiliza el concepto de multipercusión: su *Sonata para dos pianos y percusión* (1937). En ella, entre dos percusionistas deben interpretar prácticamente todos los instrumentos de percusión que se usaban por aquellos años de manera estable en la orquesta: timbales, xilófono, cajas, bombo, platillos, triángulo y tam-tam. Los timbales deben tener necesariamente sistema de afinación con pedal, por los *glissandi* que el compositor pide. Para la primera presentación en 1940 en Nueva York, oficiaron en piano Bartók junto a su esposa Ditta Pásztory-Bartók; la percusión estuvo a cargo de Henry Denecke y el destacado timbalista Saúl Goodman. Varios años pasaron antes de que apareciera la primera obra latinoamericana para percusión solista y acompañamiento; el instrumento escogido sería la marimba de concierto.

Las dimensiones y características generales que conocemos actualmente de este instrumento tienen su origen en la marimba tradicional centroamericana. Esta tiene un importante desarrollo en países como Guatemala y México, lugares donde a través de los años ha sido incorporada en todo tipo de repertorio. La marimba se difundió en Estados Unidos de la mano de conjuntos como los guatemaltecos *Hurtado Brothers Ro-*

¹⁴ Carpentier, *Obras completas*, 320.

yal Marimba Band, quienes realizaron en 1908 su primera gira por Europa y los Estados Unidos. Es allí donde el instrumento sufriría algunas modificaciones en la madera escogida, en los sistemas de afinación, la distribución del teclado y las terminaciones de los resonadores, originándose un nuevo instrumento.¹⁵

Los primeros conciertos para este instrumento fueron cuatro: el *Concertino para marimba y orquesta*, Op 21 (1940), de Paul Creston (1906-1985); el *Concierto para marimba, vibráfono y orquesta* (1947), de Darius Milhaud; el *Concerto for marimba* (1955), de James Basta (1934-2020); y el *Concerto for marimba y orchestra*, Op 34 (1956), de Robert Kurka (1921-1957). Si bien el origen del instrumento y el mayor desarrollo temprano se produjo en Centroamérica y sur de México, la primera obra solista latinoamericana no llegó hasta 1957, apareciendo como un caso excepcional.¹⁶ Fue el compositor guatemalteco Jorge Sarmientos (1931-2012)¹⁷ quien, previo contacto con la marimbista norteamericana Vida Chenoweth, compuso su *Concertino para marimba y orquesta*. El estreno en Guatemala tuvo lugar en 1960 y, en Estados Unidos, solo en 1964. Esta obra, lamentablemente, y como lo aclara Rebecca Kite, no entró en el repertorio estándar en los Estados

Unidos después de su estreno en 1960,¹⁸ quedando por años olvidada, algo por lo menos curioso considerando que obtuvo un premio en Nueva York y que a su estreno únicamente existían otros cuatro conciertos para marimba.¹⁹ En 1989, Sarmientos hará una segunda versión que él mismo dirigirá en el *Latin Festival Orchestra* realizado en Osaka, Japón; la interpretación solista quedará a cargo de Keiko Abe, una de las marimbistas más destacadas de la historia. La partitura no será editada en Estados Unidos hasta entrado el siglo XXI.²⁰ Casi en paralelo al trabajo de Sarmientos aparecerán las primeras obras para percusión sola sin acompañamiento, de la mano de relevantes figuras como John Cage, Karlheinz Stockhausen y Leo Brouwer.

4. Variantes y la percusión solista

La obra prima, para instrumento de percusión solista sin acompañamiento, será 27' 10.554", de John Cage (1912-1992), escrita en 1956 y estrenada en 1962. Resulta llamativo que, quizás por el retraso en el estreno y por otros factores relacionados con su escritura poco tradicional, sea, sin embargo, *Zyklus* de Stockhausen, de 1959, una de las obras más reconocidas dentro del género, al punto de considerársela en ocasiones como la primera obra solista

15 Algunas de las primeras empresas que se involucraron en la investigación, diseño y fabricación de marimbas y otros instrumentos de placas son J.C. Deagan. Inc. y Leedy Manufacturing Company.

16 Consideramos que este hecho se produjo por la consideración de la marimba como un instrumento asociado a prácticas culturales no académicas, no advirtiendo los compositores latinoamericanos de ese ámbito sus amplias posibilidades de uso.

17 Sarmientos, quien fue becario del Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales (CLAEM) en Buenos Aires durante la década de 1960, fue marimbista en La Marimba Domingo Bethancourt y timbalista de la Orquesta Sinfónica Nacional de Guatemala.

18 Rebecca Kite, *Keiko Abe. Una vida de virtuosismo* (Tuxtla Gutiérrez, México: Universidad de Ciencias y Artes de Chiapas, 2005), 184.

19 Jhon Eduard Ciro Gómez, *Concertino para marimba y orquesta de Jorge Sarmientos: experiencias y recomendaciones de un músico intérprete* (tesis de Maestría en Música, Medellín, Colombia, Universidad Eafit, Escuela de Ciencias y Humanidades, 2012), 10.

20 Kite, *Keiko Abe. Una vida de virtuosismo*, 183.

para percusión sin acompañamiento.²¹ Stockhausen tuvo la fortuna de realizar el estreno de su obra en los Cursos de Verano de Darmstadt para la Nueva Música. Allí, la obra fue apreciada por consolidados compositores e intérpretes (y otros tantos en etapa de aprendizaje). Fue además ejecutada por Christoph Caskel, uno de los percusionistas más destacados de la época.²² En tanto, la relación de Cage con los Cursos de Verano es a lo menos curiosa. Participó de ellos únicamente en dos ocasiones; la primera visita fue en 1958, un año antes de Stockhausen —oportunidad que no utilizó para estrenar su obra *27'10.554''*— y luego no participaría hasta 1990, dos años antes de su muerte.

Otro asistente a Darmstadt sería el joven Brouwer, quien, en 1961, y en medio del bloqueo norteamericano, tuvo la oportunidad de asistir a los Cursos de Verano, ocasión en la cual volvió a interpretarse *Zyklus*, en manos nuevamente de Caskel. La experiencia adquirida en este viaje sería una de las principales motivaciones e inspiraciones para la realización de su obra *Variantes*, así como para impulsar el trabajo que desarrollaría al interior de la vanguardia cubana.

Variantes, para multipercusión sola, es la obra latinoamericana para percusión sin acompañamiento más antigua hallada en nuestra labor de recopilación. Si bien fue escrita en 1962, el estreno mundial debió esperar hasta 1967, siendo interpretada por la búlgara Vesela Savcheva. Posee un numeroso instrumental: xilorimba, timbal (sin-

fónico), caja, dos tom-toms (o tambores sin bordona), bongoes, triángulo, *wood block* (caja china), dos platillos (medio-agudo), tam-tam (tenor) y gong (grave). Fue publicada en 1973 por Schott's Sohne, Mainz.

Importante es mencionar al portorriqueño William Ortiz (1947), quien posee la obra *Tamboleo*, escrita en 1971 y que incorpora al set la utilización de una conga. Ortiz además tiene otras creaciones para percusión, como *Urbanización* (1985), para set solista sin acompañamiento; *124 E. 107th St.* (1979), para percusión, tape y narrador; *Bembé* (1981), para cuatro percusionistas; y *Palm Tree in Spanglish Figurines* (1987), para cuatro timbales, entre otras.

5. Concierto para marimba y orquesta n.º1, de Ney Rosauero

Posterior al trabajo de Sarmientos, encontramos un nuevo concierto latinoamericano para marimba: el *Divertimento para marimba y orquesta de cuerdas*, del brasileño Radamés Gnattali (1906-1988). Esta obra fue escrita en 1973, siendo dedicada al percusionista Luiz Anunciação, a quien Gnattali le pidió que escribiera la *cadenza* de la obra. Anunciação era profesor de una relevante figura de la percusión latinoamericana: Ney Rosauero, nacido en Río de Janeiro en 1952.

En 1986, Rosauero terminó su obra más importante: el *Concierto para marimba y orquesta de cuerdas*, que dedicó a su hijo Marcelo. El concierto fue escrito como proyecto final para su maestría en la *Hochschule für Musik Würzburg*, de Alemania. El estreno se realizó primero

²¹ Michael Williams, «Stockhausen: Nr. 9 Zyklus», *Percussive Notes*, Vol. 39, n.º 3 (2001): 60-67.

²² Michael Kurtz, *Stockhausen: A Biography* (London: Faber and Faber, 1993).

con acompañamiento de piano de Ana Amelia Gomide en Brasilia y, posteriormente, en noviembre de 1986, en versión orquestal con la Orquesta Sinfónica de Manitowoc, en Estados Unidos, bajo la dirección de Manuel Prestamo.

Algo poco usual para el formato de concierto es que esta obra posee cuatro movimientos: *Saudação* (Saludo), *Lamento*, *Dança* (Danza) y *Despedida*. A través de ellos, encontramos intensos dieciocho minutos utilizando motivos clásicos, de jazz y brasileños. La investigadora Wan-Chun Liao, además, señala que:

Aunque ningún tema folclórico o popular brasileño es aplicado directamente en la obra, una atmósfera musical brasileña todavía impregna toda la pieza, como lo demuestra el uso de ritmos sincopados y encantadoras melodías en su textura. La intención de Rosauero es crear un concierto en el que la marimba sea el foco principal y presente la mayor parte del material temático.²³

Para Dometico Equilio Zarro, uno de los grandes méritos de esta obra es que es el primer concierto para marimba que «explora las múltiples posibilidades de las técnicas modernas de cuatro mazos y representa los aspectos más esenciales de la expresión musical en la marimba»²⁴. Esta será la diferencia fundamental con los conciertos para marimba anteriores, los cuales habían sido escritos para un instrumento en vías de

desarrollo, considerado entonces como un xilófono extendido y que era sobre todo utilizado melódicamente.

Cuatro años después de su estreno, en 1990, y cuando la obra según Rosauero estaba ya «guardada»,²⁵ el *Concierto para marimba y orquesta* recibe un reconocimiento mundial al ser grabado por una de las solistas más destacadas de la época: Evelyn Glennie (1965). La acompaña la *London Symphony Orchestra*. Glennie buscaba para esa ocasión presentar un atractivo concierto, resultando escogido el de Rosauero. Luego de aquel registro, mantuvo el concierto dentro de su repertorio por varios años en diversas giras —tanto en versión con orquesta como con reducción a piano— realizando también grabación de esa versión. Desde entonces, parece indiscutida la amplia difusión por parte de orquestas en todo el mundo «convirtiéndose en el concierto de marimba más frecuentemente realizado», según lo afirma Liao.²⁶

Además de las versiones para orquesta de cuerdas y reducción con piano, el éxito de la obra llevó a que más tarde Rosauero realizara dos nuevas versiones. Una de ellas es para solista con ensamble de percusión. La otra, una reducción llamada *Marimba concerto suite*, donde la marimba solista interpreta sin acompañamiento la mayoría de los temas importantes del concierto, manteniendo la misma energía, pero de manera comprimida en solo cinco minutos. En tanto, el Dr. Thomas McCutchen hizo una adaptación para solista con ensamble de vientos, mientras que Dave Danford

23 Wan-Chun Liao, *Ney Rosauero's two Concerti for Marimba and Orchestra: Analysis, Pedagogy and Artistic Consideration* (tesis doctoral, University of Miami, 2005), 17. La traducción me pertenece.

24 Liao, *Ney Rosauero's*, 18.

25 Así nos lo refirió en una comunicación personal mantenida en 2015.

26 Liao, *Ney Rosauero's*, 3.

propuso una versión de marimba solista con ensamble de bronces.

Los aspectos técnicos y pedagógicos presentes en esta obra están descritos en la tesis doctoral de Wan-Chun Liao, quien fuera alumna de Rosauero. En ella es posible encontrar una detallada investigación sobre los diferentes elementos presentes en la composición. A modo de ejemplo, citaremos algunos recursos técnicos

que posee el *Concierto*, todos muy importantes en la formación de un intérprete:

- Independencia de ambas manos. Es posible apreciar en la mano izquierda complejos *ostinati* rítmicos, así como notas pedal en *tremolo*, mientras al mismo tiempo la mano derecha realiza la línea melódica [Figuras 1 y 2].



Figura 1: Rosauero, *Concierto para marimba...*, primer movimiento, cp. 9-12.

Figura 2: Rosauero, *Concierto para marimba...*, segundo movimiento, cp. 1-9.

- Movimientos de cruce [Figura 3]. En el siguiente ejemplo se aprecia un pasaje rápido, amplio y que conlleva permanente cruce. El riesgo radica

en el posible choque de las baquetas, el cual debe evitarse practicando las inclinaciones de brazo o muñeca necesarias.



Figura 3: Rosauero, *Concierto para marimba...*, segundo movimiento, cp. 13-16.

- Golpe doble lateral externo [Figura 4]. Este tipo de golpe produce dos notas sucesivas, requiriéndose mucha práctica para lograr los inter-

valos deseados, evitar el choque de baquetas o el golpe en un área incorrecta del teclado.



Figura 4: Rosauero, *Concierto para marimba...*, tercer movimiento, cp. 13-16.

- Combinación de golpes dobles (mano derecha) y golpes laterales externos (mano izquierda) [Figura 5]. Esta es una de las técnicas más recurrentes de Rosauero, siendo un recurso utilizado en

varias de sus obras. Dependiendo de las notas utilizadas, será necesario además trabajar el área de ataque, evitando así choques entre las baquetas interiores.



Figura 5: Rosauero, *Concierto para marimba...*, tercer movimiento, cp. 25-28.

Este *Concierto para marimba y orquesta* es el primero escrito por un compositor-percusionista-educador latinoamericano. Como resultado, es un trabajo muy idiomático y se presta igualmente

bien tanto como una herramienta educativa como para recital, siendo con frecuencia utilizado para audiciones de admisión, concursos y recitales. Hemos además revisado algunos programas de

estudio y esta obra aparece citada para titulación o último año por la Comisión Nacional de Programas de Enseñanza Musical del Gobierno del Gran Ducado de Luxemburgo, la Universidad de Sudáfrica, la Pontificia Universidad Católica de Chile, la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso y la Universidad Nacional Autónoma de México.

Además de Evelyn Glennie y el mismo Ney Rosauro, este concierto es interpretado por decenas de destacados intérpretes entre ellos: Michael Burritt, Katarzyna Mycka, Mark Ford, Mamoko Kamiya, Shee Wu, Li Biao, Naoka Takada, Babette Haag, Andy Harnsberger, Kevin Bobo, Roland, y Ronni Kot Wenzell.²⁷

6. Repertorio en programas de estudio de percusión

Siguiendo la idea de la poderosa influencia de la pedagogía en la formación, consolidación y mantenimiento del canon musical, a continuación, presentamos un panorama de cómo están conformados algunos programas universitarios de interpretación musical en percusión, ofreciendo el nombre los autores y su nacionalidad.²⁸ Estos programas más que escogidos han sido aquellos encontrados aleatoriamente, por lo que hemos utilizado para esta sección algunos de los que están disponibles con libre acceso en sitios electrónicos institucionales.

²⁷ Hemos agregado algunos nombres al listado propuesto por Jeff Moore, «20 Years of the Rosauro Marimba Concerto», *Percussive Notes*, vol. 44, n.º 3 (2006): 10-15.

²⁸ Véase Omar Corrado, «Canon, hegemonía y experiencia estética: algunas reflexiones», *Revista Argentina de Musicología*, n.º 5-6 (2004-2005): 17-44. Rafael Díaz y Juan Pablo González, *Cantus Firmus. Mito y narrativa de la música chilena de arte del siglo XX* (Santiago: Amapola, 2011).

Corresponden a siete universidades de México, Chile, Estados Unidos, España y Sudáfrica.

6.1. México

Programa de estudios de Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Datos de los repertorios de estudio correspondiente a los cuatro años de la licenciatura en Música, Instrumentista Percusión (ver tabla 1).

6.2. Chile

Programa de estudios de la Pontificia Universidad Católica de Chile (PUC), correspondiente a los dos últimos semestres de la licenciatura en Música, mención Instrumento Percusión, conducente al título de intérprete en Instrumento Percusión (ver tabla 2).

Programa de estudios de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso (PUCV), correspondiente al tercer año (semestres quinto y sexto) de la carrera de Interpretación Musical que otorga el grado de licenciado en Ciencias y Artes Musicales y conduce al título de intérprete musical con mención en Instrumento Principal Percusión (ver tabla 3).

6.3. Estados Unidos

Juilliard School of Music, Estados Unidos. El profesor Daniel Druckman es el encargado del área de percusión. Los autores presentados a continuación, corresponden al repertorio solicitado para la audición de ingreso a la escuela (ver tabla 4).

Missouri State University, Estados Unidos. El profesor que imparte los estudios de percusión es el doctor Scott Cameron. Los autores presentados a continuación corresponden al repertorio solicitado para la audición de ingreso (ver tabla 5).

Tabla 1: cuadro de autores por país del programa de la UNAM (elaboración propia)				
AUTOR	PROCEDENCIA	Cantidad		
M. Peters, G. Whaley, G. Chaffee, A. Payson, P. Kraus, P. Smadbeck, G. Stout, J. Bergamo, M. Burrit, R. Helble, P. Creston, R. Kurka, L.H. Stevens, L. Pimentel, D. Friedman, A. Lipner, M. Goldenberg, W. Kraft, D. Lang, S. Goodman, E. Carter, S. Barber, W. Schuman, R. Carroll.	Estados Unidos	24		
J. Delecluse, E. Sejourne, H. Berlioz, M. Ohana, I. Xenakis,	Francia	5		
R. Wagner, R. Strauss, P. Hindemith, L. Beethoven	Austria/Alemania	4		
H. de Vlioger	Países Bajos	1		
E. Bloch	Suiza	1		
N. Zivkovic	Serbia	1		
M. Itsván	Hungría	1		
P. Tchaikowski, I. Stravinsky, J. Sibelius	Rusia/Finlandia	3		
J. L. Castillo	España	1		
K. Abe, M. Miki, T. Takemitsu, R. Tagawa,	Japón	4		
C. Chávez, M. Lavista, C. Sánchez-Gutiérrez, H. Vázquez, F. Ibarra.	México	5		
N. Rosaura	Brasil	1		
Resultados	Estadounidenses 24	Europeos 17	Latinoamericanos 6	Asiáticos 4

Tabla 2: cuadro de autores por país del programa de la PUC (elaboración propia)				
AUTOR	PROCEDENCIA	Cantidad		
E. Carter, H. Faberman, R. Kvistad, B. Becker, R. Kettle, M. Feldman, P. Creston, J. Schwantner, S. Saunders-Smith, S. Leonard, M. La Rosa, A. White, G. Stout, R. Waring..	Estados Unidos	14		
E. Denisov, I. Stravinsky.	Rusia	2		
R. Rodney-Bennett, T. Pitfield.	Inglaterra	2		
B. Bartók	Hungría	1		
J. Balissat	Suiza	1		
K. Samkopf	Noruega	1		
B. Schaffer	Polonia	1		
R. Strauss, N. Huber, K. Stockhausen, Hans W. Henze, S. Fink, W. Tharichen, R. Bredemeyer, J.S. Bach	Alemania/Austria	9		
F. Jean-Charles, M. Cals, E. Sejourne, P. Zavaro, J. Delecluse, J. Aubain, A. Jolivet, G. Bouchet, F. Dupin, D. Milhaud, I. Xenakis	Francia	11		
F. Donatoni	Italia	1		
N. Zivkovic	Serbia	1		
M. Moncusí	España	1		
M. Miki, T. Tanaka, T. Takemitsu, T. Mayuzumi, A. Yuyama	Japón	5		
C. Chávez	México	1		
E. Amaya	Venezuela	1		
N. Rosaura	Brasil	1		
D. Almada	Argentina	1		
A. Alcalde, C. Vila	Chile	2		
Resultados	Europeos 30	Estadounidenses 14	Latinoamericanos 6	Asiáticos 5

Tabla 3: cuadro de autores por país de programa de la PUCV (elaboración propia)

AUTOR	PROCEDENCIA	Cantidad
A. Payson, C. Gardner, S. Goodman, A. Lepak, A. Cirone, F. Hinger, G. Hamilton, W. Kraft, M. Peters, B. Molenhof, D. Friedman, D. Samuels, C. O. Musser, L.H. Stevens, G. Stout, D. Steinquest.	Estados Unidos	16
V. Feldman	Inglaterra	1
J. Delecluse, F, Dupin	Francia	2
A. Friese, J.S. Bach	Alemania/Austria	2
N. Zivkovic	Serbia	1
K. Abe	Japón	1
N. Rosauero	Brasil	1
R. Hurtado, E. Corvalán, C. Vera	Chile	3
Resultados	Estadounidenses 16 Europeos 6 Latinoamericanos 4 Asiáticos 1	

Tabla 4: cuadro de autores por país del programa de *Juilliard School* (elaboración propia)

AUTOR	PAÍS	Cantidad
S. Goodman, V. Firth, A. Cirone, C. Wilcoxon.	Estados Unidos	4
J. Delecluse	Francia	1
J. S. Bach, G. Neumark, R. Hochrainer	Austria/Alemania	3
Resultados	Estadounidenses 4 Europeos 4 Latinoamericanos 0 Asiáticos 0	

Tabla 5: cuadro de autores por país del programa de *Missouri State University* (elaboración propia)

AUTOR	PAÍS	Cantidad
A. Gómez, M. Peters, M. Ford, S. Goodman, R. Carroll, V. Firth, A. Cirone, F. Hinger, M. Colgrass, J. Pratt, E. Freytag, A. Orfaly, M. Goldenberg, E. Bailey, J. Gaines.	Estados Unidos	15
J. Delecluse	Francia	1
N. Woud	Países Bajos	1
Resultados	Estadounidenses 15 Europeos 2 Latinoamericanos 0 Asiáticos 0	

6.4. España

Conservatorio Profesional de Música de Santa Cruz de Tenerife, España. Juan Francisco Díaz es el profesor a cargo del programa de estudios de este conservatorio, del cual hemos extraído los autores utilizados en los programas de los años cuarto, quinto y sexto (ver tabla 6).

6.5. Sudáfrica

University of South Africa, Sudáfrica. Hemos extraído autores correspondientes a la bibliografía del octavo semestre (ver tabla 7).

Los datos nos entregan la cantidad de 61 diferentes autores estadounidenses en los programas de universidades latinoamericanas y tan solo 14 autores latinoamericanos, existiendo institu-

ciones donde incluso no se enseñan (al menos formalmente) autores nacionales o latinoamericanos. La UNAM es la institución que aporta con más autores latinoamericanos a esta lista, aunque en su mayoría solo relacionados con música de cámara. La figura del brasileño Ney Rosauero destaca dentro de la escasez

autoral latinoamericana, encontrándose en programas de Chile, México y Sudáfrica. Leo Brower, con su obra *Variantes*, también es mencionado en el programa de Tenerife. Por otra parte, los norteamericanos Creston, Peters, Carter y Stevens son requeridos como parte de todos los programas de estudio.

Tabla 6: cuadro de autores por país del programa del Conservatorio Profesional de Música de Santa Cruz de Tenerife (elaboración propia)					
AUTOR	PAÍS	Cantidad			
R. O'meara, M. Feldmand, M. Goldenberg, C. O Musser, R. Carroll, D. Steinquest, C. Wilcoxon, W. Benson, W. Kraft, M. Peters, P. Smadbeck, D. Skoog, G. Hamilton, W. Schinstine, J. Lamb, J. Van Greem, J. O'Reilly, B. Stirtz, R. Fink, S. Fitch, D. Witten, J. Wanamaker, J. Metzger, G. Burghdorf, M. Markovich, C. Delancey, D. Heslink, K. Larson, M. Elster, A. Gomez..	Estados Unidos	30			
E. Glennie	Escocia	1			
S. Fink, J.S. Bach, M. Schmitt	Alemania, Austria	3			
E. Séjourné, E. Bozza, J. Delecluse	Francia	3			
D. Paliev	Bulgaria	1			
A. Tcherepnin	Rusia	1			
R. Wiener	Países Bajos	1			
C. Gummi	España	1			
N.J. Zivkovic	Serbia	1			
R. Edwards	Australia	1			
R. Tagawa, K. Abe	Japón	2			
L. Brower	Cuba	1			
Resultados	Estadounidenses 30	Europeos 12	Oceánicos 1	Orientales 2	Latinoamericanos 1

Tabla 7: cuadro de autores por país del programa de la University of South Africa (elaboración propia)					
AUTOR	PAÍS	Cantidad			
J. Beck, J. Campbell, M. Goldenberg, D. Heslink, Jack D. Jenny, J. Bauman, A. Cirone, S. Grimo, M. Houllif, S. Huston, D. Igelsrud, W. Schinstine, T. Svoboda, E. L. Diemer, C. O. Musser, P. Smadbeck.	Estados Unidos	16			
S. Fink, M. Schneider, H. Brün	Alemania, Austria	3			
J. Delecluse, E. Bigot.	Francia	2			
D. Paliev	Bulgaria	1			
L. Albert	Bélgica	1			
S. Bull	Australia	1			
T. Fujii, K. Abe	Japón	2			
N. Rosauero	Brasil	1			
Resultados	Estadounidenses 16	Europeos 7	Oceánicos 1	Orientales 2	Latinoamericanos 1

Conclusiones

Se ha señalado que Roldán, con sus *Rítmicas V y VI* de 1930, antecedió a la muy famosa *Ionización* de 1931 de Edgar Varèse —la primera, para once percusionistas; la segunda, para trece ejecutantes: doce percusionistas más un pianista—. Carpentier, quien fuera amigo de ambos, mencionó que Varèse utilizaba obras de Roldán para aprender de notación y técnicas de percusión. Asimismo, indicó que para Varèse la música del cubano era «jolie» (linda), dejando entrever que no le parecía significativa. La poca valoración posiblemente también afectó muchas otras obras, entre ellas, el *Concertino para marimba* de Sarmientos. Este supuesto se basa en el hecho de que incluso siendo una época en la cual el repertorio era tremendamente escaso —pues solo existían cuatro conciertos para marimba—, la obra no permaneció en circulación, siendo editada y publicada solo cuarenta años más tarde. Esta realidad contrasta con la de otras piezas solistas como *Zyklus* (1959), de Karlheinz Stockhausen; *Frech Suite* (1962), de William Kraft; y *The King of Denmark* (1964), de Morton Feldman, las cuales son sin duda ya «clásicos» dentro del repertorio de percusión.

Indiscutible es la gran desproporción autoral existente en los programas académicos. La enorme presencia de compositores o autores estadounidenses y europeos versus la escasez de latinoamericanos nos hace reflexionar sobre la perpetuación del canon a partir de la imitación en los conservatorios y universidades de América Latina. Esto no solo se ex-

tiende a la técnica, sino también al repertorio de otros países.

Validar una obra latinoamericana como herramienta pedagógica a partir de su divulgación y estudio, e incluirla en programas de estudios, parece ser una efectiva manera de asegurar su entrada al repertorio y posponer su olvido. Tarea para compositores es acercarse a la escritura idiomática propia de la percusión para así ganar un espacio que hasta ahora solo tienen principalmente compositores-percusionistas como es el caso de Ney Rosauero.

Bibliografía

- Carpentier, Alejo. *La música en Cuba*. Panuco, México: Fondo de Cultura Económica, 1946.
- . *Obras completas de Alejo Carpentier. Ese músico que llevo dentro*. vol. X. México: Siglo XXI Editores, 1987.
- Ciro Gómez, Jhon Eduard. *Concertino para marimba y orquesta de Jorge Sarmientos: experiencias y recomendaciones de un músico intérprete*. Tesis de Maestría en Música. Medellín, Colombia: Universidad Eafit, Escuela de Ciencias y Humanidades, 2012. <https://repository.eafit.edu.co/handle/10784/516?locale-attribute=es>
- Corrado, Omar. «Canon, hegemonía y experiencia estética: algunas reflexiones». *Revista Argentina de Musicología*, n.º 5-6 (2004-2005): 17-44.
- Díaz, Rafael y Juan Pablo González. *Cantus Firmus. Mito y narrativa de la música chilena de arte del siglo XX*. Santiago: Amapola, 2011.
- Gómez, Zoila. *Amadeo Roldán*. La Habana: Editorial Arte y Literatura, 1977.
- Kite, Rebecca. *Keiko Abe. Una vida de virtuosismo*. Tuxtla Gutiérrez, México: Uni-

- versidad de Ciencias y Artes de Chiapas, 2005.
- Kurtz, Michael. *Stockhausen: A Biography*. Translated by Richard Toop. Londres: Faber and Faber, 1993.
- Lambert, James. «Multiple Percussion Problems as Illustrated in five different Works composed by Stockhausen, Smith Brindle, Colgrass, Dahl, and Kraft between 1959 and 1967». Tesis doctoral, University of Oklahoma, 1983.
- Liao, Wan-Chun. «Ney Rosauero's two Concerti for Marimba and Orchestra: Analysis, Pedagogy and Artistic Consideration». Tesis doctoral, University of Miami, 2005.
- Paraskevaídis, Graciela. «Edgar Varese y su relación con músicos e intelectuales latinoamericanos de su tiempo. Algunas historias en redondo». *Revista Musical Chilena*, vol. 56, n.º 198 (2002): 07-20.
- Rodríguez Gómez, Lester. "Las Rítmicas V y VI de Amadeo Roldán y la Toccata para instrumentos de percusión de Carlos Chávez". Universidad Complutense de Madrid, tesis doctoral, 2010.
- Vera, Carlos. *Manual de percusión*. Segunda edición. Santiago de Chile: Ediciones UC, 2010.
- Williams, Michael. «Stockhausen: Nr. 9 Zyklus». *Percussive Notes*, vol. 39, n.º 3 (2001): 60-67.
- Yaeger Moreno, Nicolás. «El vibráfono, orígenes y repertorio temprano». En *Lecturas interdisciplinarias en torno a la música*, editado por Nelson Niño Vásquez, 93-105. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso, PUCV, 2016.
- . «Obras latinoamericanas para percusión solista: posibilidades de incorporación al canon pedagógico». Tesis de Maestría en Interpretación de Música Latinoamericana del siglo XX. Mendoza: Universidad Nacional de Cuyo, inédita, 2019.
- ## Partituras
- Brouwer, Leo. *Variantes*. Mainz: Schott Musik International, 1973.
- Gnatalli, Radames. *Divertimento para marimba e orquesta de cordas*. Río de Janeiro: s/d, 1973.
- Milhaud, Darius. *Concerto pour batterie et petit orchestre*, Op. 72. Wien: Universal Edition, 1966.
- Ortiz, William. *Tamboleo*. Nueva York: Percussion Publications, 1986.
- . *Urbanización*. Nueva York: Percussion Publications, 1992.
- Roldan, Amadeo. *Rítmica 5*. Southern Music Publishing CO. INC, 1967.
- . *Rítmica 6*. Southern Music Publishing CO. INC, 1967.
- Rosauero, Ney. *Concerto for Marimba and Percussion Ensemble*. Santa María: Propercussao, 1992.
- Sarmientos Jorge. *Concertino para marimba y orquesta*, reducción con piano. Nueva Jersey: Keyboard Percussion Publications, 1990.
- Varèse, Edgard. *Ionisation*. Nueva York: Ricordi, 1958.