

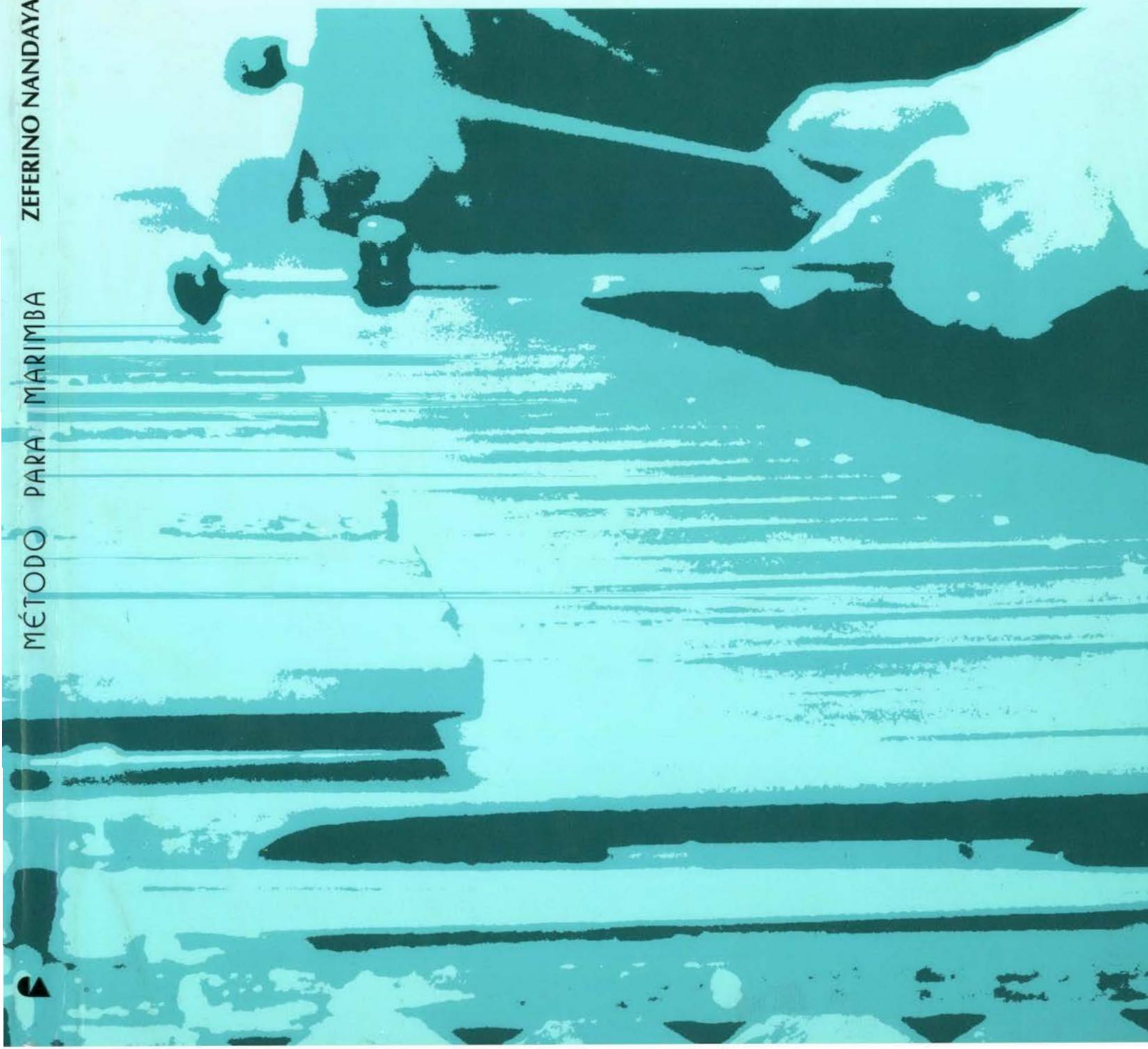
10974

MÉTODO PARA MARIMBA

ZEFERINO NANDAYAPA

ZEFERINO NANDAYAPA

MÉTODO PARA MARIMBA



2

Método

para

Marimba

D

Zeferino Nandayapa Ralda

Método

para

Marimba



Zeferino Nandayapa Ralda

Clase: _____

Adj.: _____

Fecha: _____

Exemplar: _____

Primera edición: 1998

Coedición: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/
Dirección General de Culturas Populares/
Consejo Estatal para la Cultura y las Artes de Chiapas

D.R. © Dirección General de Culturas Populares
Av. Revolución 1877, 6o. piso
San Ángel, CP 01000
México, D.F.

ISBN 970-18-0392-2

Impreso y hecho en México



BIBLIOTECA
CENTRO DE INFORMACION
Y DOCUMENTACION

Dirección General de Culturas Populares

Índice

PRESENTACIÓN	9
PRÓLOGO	11
ENTREVISTA AL MAESTRO ZEFERINO NANDAYAPA	13
MÉTODO PARA MARIMBA	
Símbolos musicales y sus equivalencias	32
Cómo empezar a tocar la marimba	34
Cifrados	36
Notas musicales	37
Rudimentos de música	38
Recomendaciones	41
La marimba y las partes que la forman	42
Ensamble de ejecutantes en las marimbas	44
Estructura de la marimba	45
EJERCICIOS MUSICALES	
Ejercicios con dos baquetas (manos izquierda y derecha)	49
Las Mañanitas y Mañanitas Tapatías	51
Ejercicios manos izquierda y derecha (2 y 4 baquetas)	53
Perfidia	55
Caricia	56
Tremolando	57
Las Chiapanecas	58
La Sandunga	60
La Marimba	62

La Llorona	64
La Diana	66
Al son de la Marimba	67
Las Posadas- Los Peregrinos- Las Piñatas	68
Las Golondrinas	70
Cielito Lindo	71
Himno a la Alegría	72
Bolero	73
Chapultepec	76
Tuxtla	77
Palillos Chinos	78
Chiapa de Corzo	80
Los Changuitos	81
Noche de Paz	82
Jingle Bells	83
Yolotli	84
Marimboleando	87
Baquetofonías	90
Nandacacué	94
Sinfonía India	102
 FANTASÍA PROFANA	 105

Presentación



En atención a la generosidad del maestro Zeferino Nandayapa, artista orgullo de Chiapas, el Gobierno del Estado dispuso la edición de su *Método para Marimba*, considerando la trascendencia de su aportación para la enseñanza artística de los chiapanecos.

Dirigida a maestros, ejecutantes y estudiosos de la música, la obra revela el conocimiento de la marimba y sus posibilidades como instrumento de concierto. En el libro del maestro Nandayapa, se aprecia su fascinación por el instrumento tradicional de los chiapanecos y se reconoce su contribución para la enseñanza formal de la marimba.

Esta edición a favor de la cultura musical de Chiapas, donde concurre la iniciativa del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, permitirá a los lectores aprovechar experiencia y conocimiento acumulados durante medio siglo de fecunda actividad, de parte de quien, sin hipérbole, es uno de los más altos nombres que la música popular chiapaneca ha inscrito en la creatividad de México.

Lic. Roberto Albores Guillén
Gobernador del estado de Chiapas

Prólogo



Zeferino Nandayapa es un hombre empeinado, forjado a partir de sus sueños. Soñaba de niño llegar a ser un marimbista capaz de estremecer a quien lo escuchara: lo consiguió. Tejió sus sueños; crear una marimba que llevara su nombre, una marimba en la cual participaran sus hijos y también lo logró. Pero los proyectos de un artista como él, hecho en el fragor de la vida, parecen no terminar nunca. Porque cuando no es una cosa, es otra: desde la composición de música para su instrumento, hasta la creación de un *Método para marimba*; cometido que ha cristalizado en el libro que ahora usted, lector, tiene en sus manos.

Instrumento privilegiado del género popular es, sin embargo, el desconocimiento cabal de su técnica, de sus reales posibilidades musicales, lo que ha impedido que tanto intérpretes como compositores, salvo contadísimas excepciones, lo aprovechen cabal y totalmente. Por eso la marimba todavía lucha por tener un sitio entre la música de concierto. De ahí que este método, así se espera, contribuya, aunque sea con un grano de arena, a fincar definitivamente el prestigio de las “maderas que cantan”.

Una intención básica llevó a Zeferino Nandayapa a escribir el presente método, producto de su experiencia de trabajo, que ya suma más de cincuenta años. Decidió, hombre generoso al fin, legar algunos de sus secretos para que sea menos arduo el camino del aprendizaje de su querido instrumento. Gesto que más de un músico habrá de agradecer.

Eusebio Ruvalcaba

Entrevista al maestro Zeferino Nandayapa

Aunque tuve la fortuna de nacer en Copainalá y de que, según mi padre, me hicieron un gran bautizo en el que el pueblo entero participó, no fui registrado allí sino, ocho años después, en Chiapa de Corzo, de donde son mis padres y hermanos.

Mi padre era constructor de marimbas, director de bandas y clarinetista, por lo que se ganaba la vida lo mismo dando audiciones en los pueblos aledaños a Chiapa de Corzo que construyendo las mejores marimbas de la región. Persona dedicada a su trabajo, frío, poco comunicativo, serio, sólo saludaba si lo saludaban. No éramos muy unidos como suelen ser las familias actuales, era ajeno a todo. Sin embargo, era alegre y amigable cuando estaba en la bohemia, lo que contrastaba cuando se dedicaba a trabajar; no permitía que nadie lo interrumpiera. Cuentan una anécdota sobre el carácter de mi padre: el gobernador del estado, don Francisco J. Grajales, encargó una marimba y quería conocer al maestro constructor; llegaron los representantes del gobernador diciendo: “Maestro, aquí viene el señor gobernador”, pensando que lo iba a recibir como los demás lo hacían. Sin embargo, mi padre siguió trabajando; no le interesó que hubiera llegado el gobernador y sólo dijo: “¡Ah, sí!, que pase, allí hay una silla, que se siente, ahorita termino. Ahorita voy para allá.” Mi padre vivía en su mundo. El gobernador le dijo: “Maestro, soy el gobernador”. “Sí, cómo no”. Creo que había algo que mover y le dijo: “Por favor, ayúdeme”, entonces el gobernador le ayudó a mover una marimba o un cajón.

Fue escuchando a mi padre ensayando, que a la edad de tres años me puse a practicar, a jugar con la marimba y, junto con mi primo René Ruiz Nandayapa y mi hermano Alejandrino, empezamos a tocar una melodía muy popular que se llama “Adolorido” y, así, jugando la tocamos bastante bien, lo que me motivó a seguir practicando. Todavía no alcanzaba la marimba cuando formé parte del grupo marimbístico de mi primo hermano Herman Nandayapa Sánchez, tenía que subirme en un banco para poder tocar las melodías. Empecé tocando la armonía, es decir, la parte que hace el acompañamiento a la melodía, más adelante practiqué algunas melodías y partes de solista. En Chiapas, el marimbista debe hacer solos, variaciones sobre un tema de melodías populares. Así, formé mi primer grupo: La marimba de los muchachitos (un cuarteto de estudiantes de primaria dedicados a la marimba, algunos con mucho talento), a los que después nos pusieron Los Mejorales, porque una señora que tenía dolor de cabeza nos llamó para tocar y hasta el dolor de cabeza se le quitó.

Después, me llamaron para formar parte de un grupo marimbístico, en Tuxtla Gutiérrez, patrocinado por la Cervecería Cuauhtémoc; el grupo se llamaba Carta Blanca, estaba chamaco todavía, tendría como trece años, los otros marimbistas eran ya mayores, sin embargo, me hice cargo de dirigir el grupo con el que más adelante hicimos una gira —más bien un viaje—, contratados por el ejército, el Noveno Regimiento de Caballería de San Andrés



*El Presidente de los Estados Unidos Mexicanos
otorga el*

*Premio Nacional de Ciencias y Artes
1996*

*en el campo de Artes y Tradiciones Populares
a*

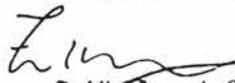
Zefirino Nandayapa Balda

*por su contribución a la preservación y difusión de
la música popular mexicana*

Para constancia se expide el presente.

Diploma

México, Distrito Federal, a 3 de diciembre de 1996.


Ernesto Zedillo Ponce de León

Tuxtla, Veracruz, y nos integramos a ese regimiento como soldados. Sin embargo, no participábamos en la rutina militar sino que prestábamos servicios artísticos. Eso duró poco tiempo pues, por desgracia, el general que estaba muy contento con nosotros y nos trataba como artistas, fue removido; llegó otra persona que no compartía las ideas del general anterior y nos dijo: “Ustedes son soldados y tienen que cumplir con el ejército”, lo que ya no nos gustó. Así que desertamos, vendimos los ins-

trumentos, contratamos un camión y llegamos a Chiapas.

Ya en Chiapas unos se instalaron en Tapachula, yo me quedé en Chiapa de Corzo, vi a mi padre y le dije: “Aquí a lo mejor me buscan. Me quiero ir a México a estudiar”. Y sí, él me apoyó y, afortunadamente, llegué a la ciudad de México. Mi primo hermano estaba en México haciendo la carrera de vista aduanal y me apoyó al presentarme con el maestro Blas Galindo, entonces director del Con-



servatorio quien me dio facilidades para que presentara los tres años de solfeo a título de suficiencia, ya que tenía nociones de solfeo. Pero tuve un problema: sólo había estudiado la primaria y en el Conservatorio se requería la secundaria, por lo que el maestro Galindo me dijo: “pues tiene que pagar la secundaria; a ver cómo y dónde estudias”. Así que me inscribí en la Secundaria número 1, que está en la calle de Regina y por cierto, vivía enfrente de la misma; estudiaba en el Conservatorio en la mañana y la secundaria por la noche.

Al cursar el cuarto año de solfeo, con el maestro Eduardo Hernández Moncada aprendí lectura y audición, que era una clase muy difícil, sin embargo, tuve la fortuna de que él me reconociera, ya que tengo la cualidad de tener oído absoluto; conozco o puedo escuchar cualquier sonido del piano y reconocer qué nota y qué armonía son; en fin, me gané su confianza. En ese entonces conocí al maes-

tro Carlos Jiménez Mabarak, quien fue mi maestro de armonía; estudié conjuntos corales con el maestro Luis Sandí y algo de armonía y composición con el maestro Juan León Mariscal, maestro inteligente y versátil que hablaba bien de mí cuando se refería al Conservatorio y decía: “¿quiénes son los alumnos más aventajados? Afortunadamente hay muchos, pero los más talentosos son Jesús Ferrer y Zeferino Nandayapa; son los dos que han sobresalido en la educación musical”. Comentario que me llenaba de gusto. Más adelante estudié piano con la maestra María García Genda; acústica con el maestro Daniel Castañeda, gran maestro y buen amigo. Después, seguí el curso de armonía con los maestros Rodolfo Halffter y Blas Galindo.

Con el tiempo fui conociendo a otros músicos, toqué la marimba en “HP, caballos de vapor”, del maestro Carlos Chávez; es una *suite* que, al final, lleva el tema de “La sandunga”. La sinfónica tenía

M • U • S • I • C • A



Programación en el marco de la participación de México como invitado de honor en la 6ª Feria Internacional del Libro de Bogotá.

Marimba Nandayapa

Director y Solista
Zeferino Nandayapa

Teatro Colón

Jueves 22 de abril de 1993.
Bogotá, D.C.

percusionistas pero no tocaban la marimba, tocaban pasajes muy breves en xilófono o en vibráfono, aunque más bien se dedicaban a las percusiones. Tuve la suerte de que me invitaran a participar en esta obra que dirigió el maestro Chávez, quien admiró que la marimba llevara mi apellido y me dijo:

—¿Qué es Nandayapa?, me suena a tarasco.

—No maestro, Nandayapa viene de raíces guaraníes. *Nanda* quiere decir río y *yapa*, verde, río verde o arroyo verde en dialecto chiapaneco, influencia que dejaron los quechuas que dominaron parte del sureste y que, cuando llegaron los mayas se fueron hacia el sur del Perú.

En fin, le simpatiqué a Chávez. Antes de llegar al ensayo siempre hacía mis escalas, mis arpeggios, tocaba cosas de Mozart, lo que llamó la atención al maestro Chávez.

—Me dijo.

—¡Ah!, ¿tocas todo eso?

—Sí, maestro, me gusta practicar y estudio en el Conservatorio, desafortunadamente no tengo piano y practico mis lecciones en la marimba.

—¡Ah, caray, me interesa mucho!, voy a traer mi grabadora mañana o pasado.

Un buen día el maestro Chávez llevó su grabadora y me dijo:

—Ahora quiero que hagas lo que tú quieras, escalas, arpeggios, octavas, todo lo que puedas tocar en marimba.

Hice mis pasajes, escalas, arpeggios, cuatro baquetas, tres, dos, y él grabó todo. Pasó el tiempo, tocamos en el concierto y no pasó nada. Cuál sería mi sorpresa cuando unos meses después el maestro me mandó llamar. Quería que viera la partitura



de “Tambuco”, obra que estaba escribiendo. Leí la partitura y le comenté:

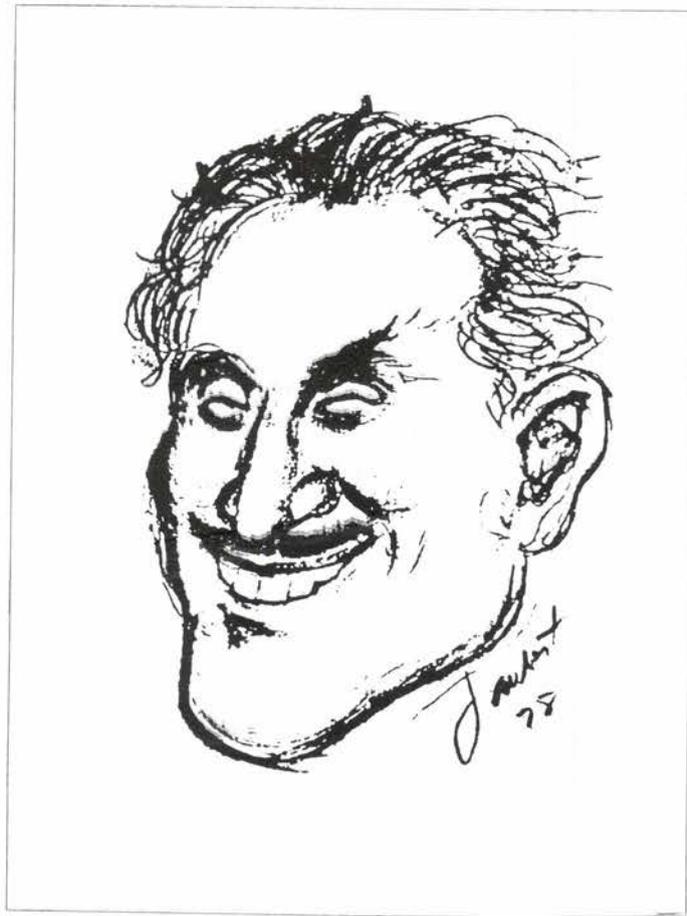
—Maestro, está muy difícil, no se puede porque usted pensó en el piano y no en la marimba.

—Esto no se puede hacer maestro, porque en el piano las teclas son muy pequeñas y en la marimba no, “ni en patines podría hacerse”.

Los pasajes eran difíciles porque, a una velocidad de un tiempo, que son movimientos rápidos, tenía ocho notas entre una nota grave a una aguda, era imposible hacer movimientos tan rápidos porque no alcanzaba la mano.

El maestro comprendió y le dio risa lo que le dije. Pasó el tiempo, modificó la obra, sin embargo no dejaba de ser muy difícil; no obstante dijo: “ahora sí se puede tocar”. Después llamó a sus alumnos (en esa época estudiaban Eduardo Mata, Héctor Quintanar, Jorge Delezé), para que montaran la obra que había escrito para solistas: Timbales, campanas tubulares, vibráfono, marimba,

bombo y platillos. Nos acompañaron percusionistas como Homero Valle, Carlos Luyano, excelente timbalista; Félix Montero; Abel Jiménez y otros percusionistas de la Sinfónica Nacional; todos nos reunimos a conocer la obra y a estudiarla. El maestro Chávez nos hacía las indicaciones y Eduardo Mata y Quintanar nos separaron para ver por partes las secciones de percusión y la parte melódica para marimba; ésta es parte muy importante de esta obra. Y sí, salió bastante bien. La estrenamos en Luis González Obregón, creo que en el Colegio Nacional, no recuerdo. En el estreno de “Tambuco” una obra importante ya que utiliza percusiones: teponaztles, jícaras de agua, una tina con jícara, mandó hacer una matraca que, por cierto, es la única vez que he visto usarla. Antes de la ejecución el maestro Chávez dio una plática y después hizo la presentación de la obra. Allí hicimos buena amistad. El maestro Chávez en la entrevista dijo: “¿Marimbista?, Zeferino Nandayapa, el virtuoso de la

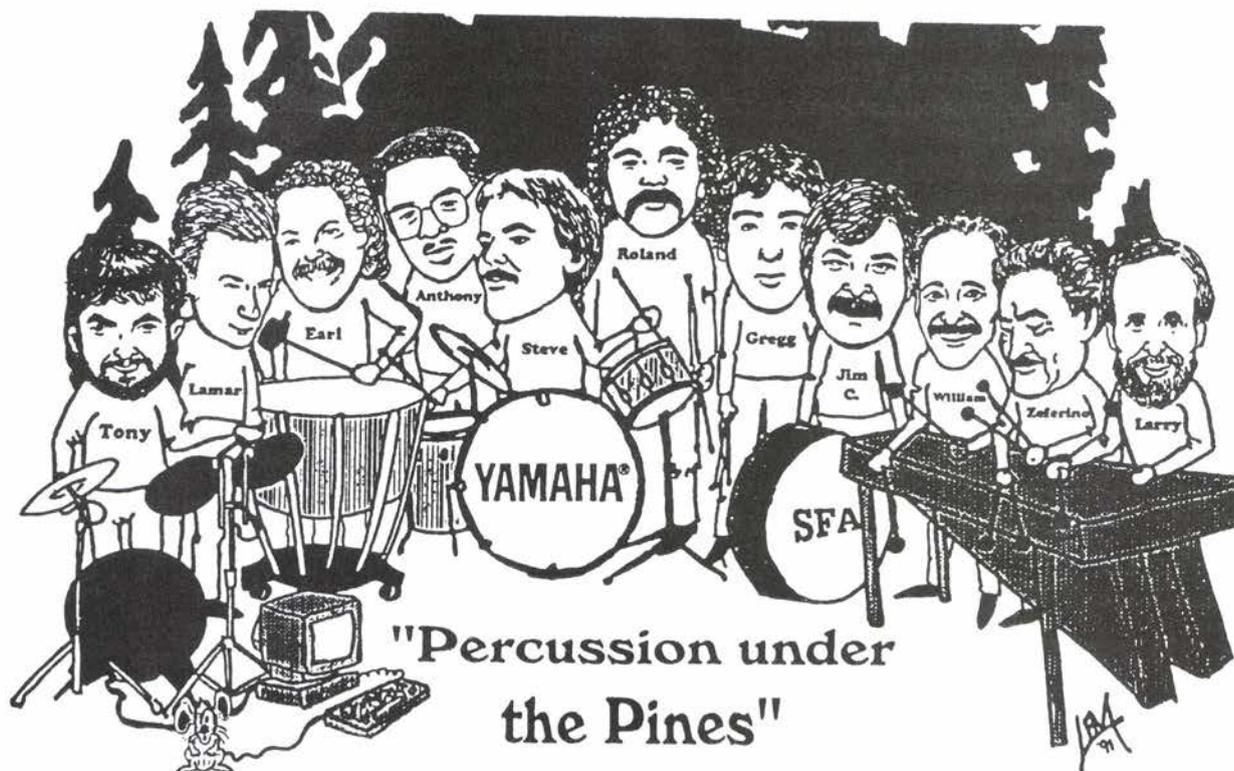


marimba”. Eso sirvió mucho para que me reconocieran muchas personas. Allí terminó mi experiencia con el maestro Chávez; yo seguí mi camino.

Mi época de estudiante fue difícil ya que no tenía apoyo económico de mi padre; mi formación era bastante pesada porque llegaba al Conservatorio a las nueve de la mañana y salía a las tres. Después iba a la secundaria de cinco y media a diez de la noche. Pero como tenía que buscar alguna ayuda económica, me iba a cabarets, donde me llamaban para que supliera a algún pianista o tocara el acordeón; suplía una o dos noches y, al día siguiente, a levantarme temprano para asistir a clases.

Trabaje en algunos lugares como El Pigalito, al que le decían la “misa negra”, estaba abajo del Pigal grande en Santa María la Redonda. Ganaba veinte pesos diarios por tocar el piano. Entraba a las doce de la noche y salía a las cinco de la mañana. El lugar era bohemio, para artistas, poetas, músicos

y, algunas veces llegaban excelentes pianistas que me echaban “la paloma” y con los que hice amistad. Es más, nos servían la cuba libre a peso, ¡ja, ja!. Todavía no tenía técnica en el piano, así que tocaba a mi manera, como si fuera marimba aunque a la gente le agradaba. Comprendí que la vida nocturna es pesadísima, y pensé, no, esto no es vida, no voy a poder hacer nada más luego se ofrece la forma de compartir la bohemia. No, mejor no, hay que dejar esto; así que seguí con la música y dejé el cabaret. Cuando mucho estuve dos meses en ese lugar pero seguí supliendo en otros lugares como el Bicibí que estaba en las calles de Pestalozzi, si mal no recuerdo. Allí había un centro nocturno con un grupo de cuerdas, un paisano chiapaneco, Abraham Cuesta Grajales, era el acordeonista de planta; él me invitaba cuando quería descansar, en ese lugar tocaba el acordeón. Después toqué en Le Petty Paris, allá por la avenida Cuauhtémoc, donde tra-



SFA INTERNATIONAL PERCUSSION SYMPOSIUM

bajé bastante tiempo como suplente y, a veces, iba a suplir de planta. Había un vibrafonista que me dejaba el aparato para que lo supliera dos o tres días a la semana, y así fue como me fui relacionando en el medio artístico, el medio bohemio. La bohemia para mí ha sido convivir con amigos. Sí, el ambiente bohemio es el que comparto con los amigos, me gusta tomarme mis copitas, a veces muchas, a veces más que muchas, a veces no, depende, pero hay que saberse controlar. He tenido errores en ese sentido, en ocasiones me he pasado de ambiente y eso no deja nada, al contrario; pero, poco a poco, uno madura y creo que se va controlando mejor.

Para esto, dominaba el vibráfono, el acordeón, el piano y, desde luego, la marimba pero más bien me dediqué a la marimba con mi grupo, casi no actuaba como marimbista.

Así que llegué a la XEW. En ese tiempo, era famosa en la radio la marimba de los Hermanos Domínguez y la Lira de San Cristóbal de las Casas. Conocí a Alberto Domínguez, compositor de canciones como "Frenesí" y "Perfidia"; en ese tiempo Domínguez asistía al Conservatorio a tomar clases con el maestro Halffter; hicimos amistad y me dijo: "yo soy de Chiapas, he estudiado música, ¡ah!, yo sé que usted es muy famoso, sí, pero hay que aprender la armonía que es muy importante para continuar con la carrera musical". En fin, hice buena relación con Alberto y Abel Domínguez. Más adelante me invitaron a algunos programas de radio. Cuando faltaba alguien cubría su lugar para tocar en el programa. Conocí a otros maestros como Antonio Escobar, los hermanos Salinas: Mario, Amado, Jesús y a Absalón Pérez, y me fui relacionando en el medio musical de la XEW, donde

開館3周年記念公演

アイフォニック
地球音楽
シリーズ27

民族の活気が凝集する

メキシカン・マリンバの神技

マリンバをリードする音楽一家!

マリンバ
Nandayapa

マリンバ・ナンダヤパ
セフェリーノ・ナンダヤパと息子たち

1994年12月9日(金) 19:00(18:30開場)

会場 伊丹アイフォニックホール

前売3,000円 当日3,500円(全席自由)

販売場所
関西プレイガイド協会、塚口さんたんタウン案内所、
チカトビ屋、チカトビセゾン、伊丹市立文化会館、
アイホール、ラスタホール、伊丹アイフォニックホール
(主催:お笑い白むす) 伊丹アイフォニックホール TEL:0773-89-2110

1994年12月9日(金) 19:00(18:30開場)

会場 伊丹アイフォニックホール

前売3,000円 当日3,500円(全席自由)

販売場所
関西プレイガイド協会、塚口さんたんタウン案内所、
チカトビ屋、チカトビセゾン、伊丹市立文化会館、
アイホール、ラスタホール、伊丹アイフォニックホール
(主催:お笑い白むす) 伊丹アイフォニックホール TEL:0773-89-2110

1994年12月9日(金) 19:00(18:30開場)

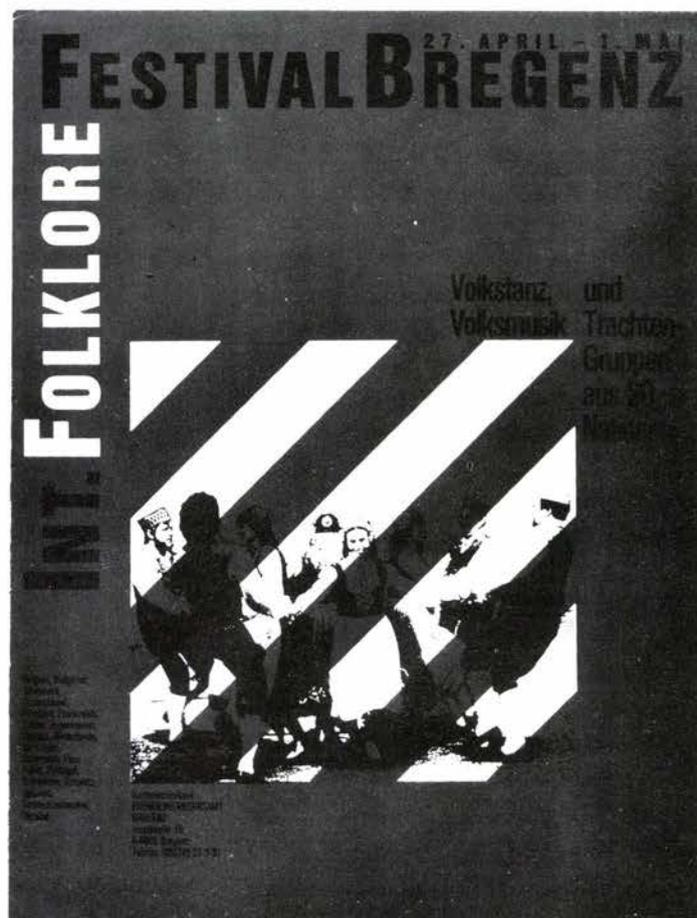
会場 伊丹アイフォニックホール

前売3,000円 当日3,500円(全席自由)

販売場所
関西プレイガイド協会、塚口さんたんタウン案内所、
チカトビ屋、チカトビセゾン、伊丹市立文化会館、
アイホール、ラスタホール、伊丹アイフォニックホール
(主催:お笑い白むす) 伊丹アイフォニックホール TEL:0773-89-2110

tocaba el acordeón y la marimba. Lo me sirvió mucho para abrirme paso en la XEW. Después me invitaron a grabaciones, tanto de temas de películas como de discos. Tengo el honor de haber trabajado con Agustín Lara en la última grabación que hizo en Discos Orfeón. Agustín Lara tocaba el piano y uno lo acompañaba con el acordeón o la clavieta (armónica con teclado de piano que da un timbre muy bonito), a veces se ponía eufórico era un poco raro. Sin embargo, estaba cazándolo a la hora que tocara y siguiéndole las melodías, adornándolo. A Agustín Lara le llenó de curiosidad que tocara instrumentos poco usuales como el *glockenspiel* (campanitas metálicas); el vibráfono (marimba electrónica de teclado de metal). En fin, me gané la amistad de Agustín Lara quien me dedicó un autógrafo que dice: “A ti, que tocas todo, nunca toques la puerta del olvido.”

Después conocí a dos destacados marimbistas que hacían mancuerna: Gabriel Solís y Ariosto López quienes me invitaron a que formara parte del cuarteto integrado por Ciro Juárez y su hijo Armando Juárez A. El maestro Ciro Juárez tocaba en el cuarteto pero, como era mayor, ya no quería viajar a otros países y me invitaron a que tomara su lugar. Le comentaron que tocaba muy bien la marimba y me integré al cuarteto que fue contratado por Miguel Lerdo de Tejada, hijo del maestro Lerdo de Tejada, director de La Típica, quien haría una gira por Estados Unidos y debía llevar una marimba, que era la atracción en esa época. Me integré al grupo del maestro Solís Gallegos; aprendí las obras del repertorio e hicimos la gira. Lo importante: Lerdo de Tejada llevaba músicos mexicanos para hacer allá una orquesta típica, con salterios, marimbas, bailarines (dos o tres parejas



de baile), dos cantantes (una soprano y un cantante popular) y completaba su orquesta con músicos estadounidenses: batería, cuerdas, en fin, para hacer una pequeña orquestá típica. Bueno, todo el espectáculo era muy bonito. Al público de Estados Unidos lo que más le llamaba la atención era la marimba; la prensa decía al día siguiente de la presentación: “El espectáculo muy bonito, los bailes y la voz preciosos, pero lo máximo que traen es la marimba.” Nosotros lográbamos un espacio para tocar sonos de Chiapas y de Oaxaca e incluíamos un programa, por decir algo, “Poeta y campesino”, de Franz Von Suppé, alguna “Rapsodia” de Liszt, o algo de Mozart, a todo eso el público respondía en forma impresionante. Eso no le gustaba a los demás artistas porque “robábamos” el espectáculo con los aplausos y la crítica en la prensa elogiaba mucho las partes de la marimba. Tuvimos éxito y fue

reconocida mi actuación con el grupo del maestro Gabriel Solís.

No obstante la idea de formar un grupo seguía latente. En 1957 ya no pude atender mis estudios puesto que deseaba formar un hogar; contraí nupcias y me puse a trabajar. Mi suegro, que en ese tiempo era marimbista, me animó a formar el grupo: Maderas Chiapanecas, porque quería formar una marimba-orquesta con alumnos del Conservatorio que llegaban de Chiapas y que acudían a mí para que los orientara en la escuela y, sí, se inscribieron en el Conservatorio y, como tocaban marimba, formaron parte del grupo.

Con ese grupo grabé mis primeros seis discos de música chiapaneca, de los de 78 revoluciones, quedaron muy bonitos, todavía los conservo.

También grabé con varios grupos como Los Cancioneros del Sur, creo que así se llaman, toca-

ban música de Guerrero. Adornaban lo que cantaban haciendo algunos efectos en cada melodía, también con los Hermanos Martínez Gil, las Hermanitas Núñez. Había un director artístico, Raúl Avista, quien me tenía casi como músico de planta. En cualquier grabación me llamaba: “Maestro, véngase, tengo aquí para que adorne a equis cantante.” Y sí, participé mucho en esas grabaciones de Orfeón. A veces ya tenían grabadas las pistas, nada más iba a adornar sobre la misma melodía.

También grabé para algunas películas, la que recuerdo bien es *Viento negro*, dirigida por el maestro Gustavo César Carreón. Hice el tema de la película en dueto con un gran armonista, Sergio Rizardi. Hicimos un efecto con la armónica y parecía como si el sol estuviera candente en el desierto.

Creo que grabamos algo con María Victoria, el tema de la película, *La criada bien criada*; metí vibráfono, efecto de campanitas y me parece que un tema de marimba que ya no recuerdo bien.

También me dediqué a la música de orquesta tocando música judía. Esto ocurrió a raíz de la llegada a México del maestro catalán: Miguel Vicens. Él tenía las mejores fiestas en la colonia judía, llevaba músicos de la Sinfónica para amenizar las fiestas, unas fiestas muy elegantes. Me llamó por referencias de músicos de la Sinfónica que sabían que tocaba el acordeón. Fui con el maestro Vicens, quien me apreció mucho. Entré como acordeonista en su orquesta en el Centro Deportivo Israelita. Después, él me dio la idea de formar un segundo grupo para alternar, y aprovechar la fiesta teniendo dos grupos para amenizar cinco horas de bodas o de fiestas. Así fue como me hice cargo de un segundo grupo llevando músicos míos, un baterista, un bajo y un sax. Yo tocaba el piano y el acordeón. Me acompañaba mi primo hermano René, al sax, y mi suegro, Álvaro Velasco, a la batería. Con ese grupo me fueron conociendo en la colonia judía. Desafortunadamente la esposa del maestro Vicens tuvo problemas porque no le sentaba el clima de la ciudad de México y tuvieron que regresar a Palma de Mallorca; al irse, el maestro me dijo: “Por desgracia tengo que volver a mi país y quiero dejarte mi música y mis clientes, para que te hagas cargo de la orquesta.”

Las giras

En 1960 fuimos invitados por la Secretaría de Relaciones Exteriores para llevar un mensaje de paz a la República de Chile después de los sismos sufridos en este país hermano por esos años. Recorrimos toda la República de Chile con un éxito increíble porque, a pesar del dolor que tenían por el desastre, se llenaron de gusto. Llegábamos por avión, por tren o por camión muy tarde en la noche, a veces hasta las doce o una de la madrugada, pero nos recibían los niños con antorchas, cantando canciones mexicanas, fue impresionante cómo nos recibieron. Recorrimos muchas ciudades: Antofagasta, Concepción, Valdivia, Santiago, Osorno, hasta el Puerto de Magallanes, hasta allí llegamos. Y conocimos el *curanto* que es una barbacoa de mariscos que hacen en un agujero en la tierra; es un marisco muy distinto al nuestro y es riquísimo, el vino es maravilloso. Nos decían que nosotros no conocíamos el sabor del agua, por donde quiera nos daban una garrafa de vino y con eso nos mantuvimos casi mes y medio. En esa gira el licenciado Álvarez quedó encantadísimo; luego hicimos giras a Estados Unidos, a San Antonio, Dallas, San Ángel, bueno, muchas ciudades de Texas y de otros estados de la Unión Americana y quedaron maravillados con este grupo. Para esto, se integraron dos chilenos que cantaban maravillosamente, es más, grabamos un disco, aquí en México, con música latinoamericana y marimba; ellos improvisaron los instrumentos propios de cada lugar, de Centroamérica y Sudamérica. Todavía tengo el LP, lo conservo por allí.

La marimba

Mi padre y mi hermano Alejandrino sabían todo sobre la marimba y se distinguían por saber afinar en diferentes climas, porque la marimba en clima cálido suena de una forma y en clima frío cambia la sonoridad, sube de tono, la madera es muy sensible. Para afinar en clima frío no utilizaban el día sino la noche. Afinaba en la noche para que sonara la marimba al clima frío, secreto que mi hermano aprovechó y gracias a ello tuvo fama de ser buen afinador.

Stephen F. Austin State University

and Yamaha Corporation of America
present the

SFA INTERNATIONAL PERCUSSION SYMPOSIUM

YAMAHA®



JUNE 23 - 29, 1990

Sponsored by

YAMAHA CORPORATION OF AMERICA

DRUMSET WORKSHOP MARCHING PERCUSSION CAMP
COLLEGIATE/PROFESSIONAL CONCERT PERCUSSION/TIMPANI SYMPOSIUM
ELECTRONIC/MIDI PERCUSSION SEMINARS
HIGH SCHOOL TOTAL PERCUSSION CAMP
MEXICAN MARIMBA ENSEMBLES



Steve Houghton Drumset artist whose credentials include performances with Woody Herman, Toshiko Akyoshi, Freddy Hubbard, Doc Severson, and others.



Phil Bloch Los Angeles studio musician, producer, and internationally recognized electronic and MIDI percussion expert. Appearances with Stevie Wonder, Spyro Gyra, and on ABC, CBS, and NBC Television Network productions.



William Moersch Marimba Virtuoso, New York Freelance/Chamber Musician, Artist Faculty Member of the Mason Gross School of the Arts and Artistic Director of New Music Marimba.



Jim Campbell Drumline instructor and program director for the famed Rosemont Cavaliers. Mr. Campbell is the leading drumline clinician of the 1980's. He currently teaches at the University of Kentucky.



Dr. Terry Smith Denver Symphony, University of Colorado-Boulder. Dr. Smith has performed with Minnesota Opera, Santa Fe Opera and the St. Paul Chamber Orchestra.



Jim Atwood Timpanist of the New Orleans Symphony and long-time teaching associate of Clloyd Duff.



Zeterino Nandayapa Marimba virtuoso from Mexico City who will teach traditional Mexican marimba ensemble. Appearing through the courtesy of El Pollino Restaurant, Nacogdoches, TX.



Roland Muzquiz A graduate of the Eastman School of Music, he is the percussion teacher for the Richardson, Texas School District.



Gregg Rinehart Mr. Rinehart was the instructor of the award winning percussion ensemble and drumline of Western High School. He presently teaches in the Spring, TX ISD, and coaches the SFA Drumline.



Anthony Robinson A member of the Shreveport Symphony and percussion teacher at Marshall, TX ISD.



Dr. Larry Kaplan Symposium Director and Director of Percussion Activities at Stephen F. Austin State University.

Itinerary:

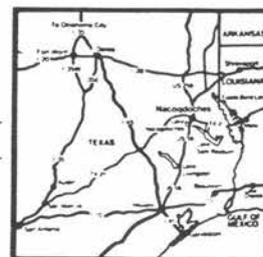
Six-Day Program	June 23-29
High School Total Percussion Camp	
Collegiate/Professional Percussion Symposia and Timpani Masterclasses	
Band Directors Workshop	
Mexican Marimba Ensembles	
Three-Day Programs	
Drumset/MIDI-Percussion Workshops	June 23-26
Marching Percussion/Drumline Camp	June 27-29

Symposium/Camp Fees and General Information:

Six Day Programs:	
Dorm Residents: Room, Board, Tuition, Insurance	\$185
Commuters: Tuition and Insurance:	\$110
Three Day Programs:	
Dorm Residents: Room, Board, Tuition, Insurance	\$140
Commuters: Tuition and Insurance	\$61

Location:

Stephen F. Austin State University "The University Among the Pines." is located in the beautiful Piney Woods of East Texas. Enrollees will study and perform in an aesthetically pleasing atmosphere, which is highly conducive to learning. Nacogdoches is conveniently located between Dallas and Houston, with accessible transportation by car, bus, or air. Longview Gregg County Airport is only one hour away, and there is convenient ground transportation between SFA and Houston's Intercontinental Airport.



Housing:

Participants are housed in modern air-conditioned dormitory facilities with two to a room. High school students will be well supervised in all activities of the camp by a qualified staff of counselors, band directors, and University Resident Advisors.

Construir una marimba es un procedimiento delicado y muy tardado porque no es como fabricar cualquier instrumento que tiene maquinarias propias. Allá todo lo hacen artesanal.

La madera especial para marimba se llama hormiguillo, tiene un sonido más puro, más nítido, una sonoridad más tímbrica, o sea, un sonido brillante. El hormiguillo debe ser negro, hay rojizo, es bueno, pero no tanto como el negro y hay otro más claro que no es propio para marimba. El otro tipo de madera se llama “bálsamo”, es también parecido al timbre del hormiguillo, nada más que dura menos la afinación porque la madera es más suave. Lo utilizan mucho en Guatemala, en Costa Rica y en San Salvador. En otros países, como en Japón, donde ya construyen marimbas, utilizan el palo de rosa: madera dura y de timbre sonoro que casi va ligado al hormiguillo, nada más que para el xilófono, en Japón o en Estados Unidos tienen un procedimiento en el que hornean la madera. También en Chiapas se hace así pero en hornos antiguos. Para lograr una buena sonoridad la madera debe estar bien seca o darle un procedimiento de horneado, para que quede nítido su sonido.

Sin embargo, la marimba chiapaneca o la marimba centroamericana siguen teniendo la misma forma de construcción y de sonoridad, con un timbre muy especial, es una tela vibrante con un anillo, lo llamamos *cachimba*, y se le pega una telita de tripa de puerco que le da ese timbre tan brillante. Esto produce una sonoridad especial que europeos y estadounidenses llaman “sonido de selva”. Existe cierta diferencia de color con las marimbas centroamericanas; es decir, las chiapanecas son más brillantes y las guatemaltecas utilizan más restirada la tela y con un timbre más parecido al xilófono o al xilófono grande. Hay diferencias de sonido, tanto en las marimbas guatemaltecas como en las de Costa Rica, así como en la interpretación, el estilo de cada ejecutante. El repertorio chiapaneco o mexicano es muy alegre y el centroamericano es un poco más triste.

La marimba ha sido como mi segunda esposa, la cuido y la quiero porque es la que me ha dado todo, me ha abierto las puertas en muchos lugares, mi marimba me ha dado a conocer y, claro, siempre estoy pendiente de que tenga, cuando menos,

bien su afinación o trato de tenerla lo más perfecta posible, respecto a la madera hay que cuidar mucho el mantenimiento de la madera. La marimba para mí ha sido todo, ha sido parte de mi vida, parte de mi tierra, el estado de Chiapas.

La Marimba Nandayapa

Mis hijos fueron creciendo... les puse un maestro de piano, querían tocar música moderna, tocar rock, que estaba en su apogeo. El maestro pianista decía: “No, no tienen talento, no les interesa.” Bueno, ni hablar. Se olvidó el maestro y ya no hubo más presión de enseñarles. Yo seguí luchando porque la Marimba Nandayapa empezara a darse a conocer en la televisión. Entonces mis dos hijos mayores se organizaron para estudiar marimba. Mario era chico y Javier estaba en sus primeros años. Entonces los dos primeros se integraron, me dieron la sorpresa de que querían que los escuchara, estaban estudiando solos, sin que yo lo supiera. Y ésa fue mi sorpresa; después vi que estaban tocando bastante bien y les dije: “pues adelante, vamos a integrarlos al grupo, ya ven que batallo con tanta gente que sólo le interesa el dinero, y para la marimba necesitamos gente que le guste.” Afortunadamente se fueron integrando. Mis hijos mayores tienen como dieciocho años formando parte de la Marimba Nandayapa. Hicimos la primera gira a Santo Domingo, República Dominicana. Después fuimos a Costa Rica, ya con mis tres primeros hijos. Más adelante se integró Javier, el más chico, y empezó el grupo Nandayapa con mis cuatro hijos y yo. Hemos realizado giras, grabado más de diez compactos y las cinco grabaciones en LP que hicimos en la compañía Capitol de México, con el nombre de “Los primeros clásicos de marimba”. Allí grabamos los números más lucidos en marimba, como son la “Tocata y fuga en Re menor”, de Mozart, rondó “La turca”; varias obras de Paganini; “La campanela”; varias obras de Franz Liszt; grabamos también música de Scarlatti; este fue nuestro primer LP como Marimba Nandayapa. Todavía no participaban mis hijos. Ya más adelante entraron ellos, grabando “Sones de mariachi”, el “Huapango” de Moncayo y otras obras de música de concierto, música mexicana, música española...

La familia

Creo que no he sido buen padre. Tal vez ellos me han reconocido más como músico que como padre, porque como tal, no sé si sea también el carácter que me heredó mi padre, pero no soy tan comunicativo como quisiera ser. A veces tengo muchos defectos al respecto, porque estoy entretenido en la música y a veces descuido muchas cosas... se me olvida el cumpleaños de... esto o el otro, y mi esposa me está recordando, y me dice: “¡Ah, caray!, se te olvida todo”. No soy tan amable con la familia aunque los quiero mucho. Pero mis hijos son buenos hijos, me quieren, se acercan a mí, heredaron el gusto por la música eso también les ha ayudado a valerse por sí mismos. Porque, aparte de la Marimba Nandayapa, ellos hacen sus trabajos fuera del grupo. Por ejemplo, Óscar es baterista y trabaja con algunas orquestas que lo invitan, se maneja como baterista o como representante; a veces maneja el grupo, también otras marimbas, cuando no podemos cumplir un compromiso contrata a otros marimbistas; Norberto es maestro del Conservatorio, imparte la clase de marimba chiapaneca a los niños y eso me llena del gusto; aparte está haciendo su carrera como marimbista concertista con música contemporánea de compositores japoneses o estadounidenses. Cuando tenemos viajes a otros países trata de buscar música nueva, la incluye, la reparte con otros percusionistas, hace ensambles con otros músicos como Gabriela Jiménez; el maestro Armando Zerquera se une a ellos, han hecho varios ensambles de percusiones y está muy metido en esto. Lo mismo Javier está integrándose a la música de concierto de compositores como Nei Rossauro, es el que está tocando obras contemporáneas con cuatro baquetas, marimba estadounidense o marimba japonesa, está en otro nivel y está respondiendo bien como marimbista.

Mi esposa a veces se siente porque siempre estamos en diferentes lugares y ella no participa. Sin embargo, nos entendemos aunque no coincidimos en gustos. Mi esposa baila, le gusta mucho el baile a mí no. A ella le gusta la música popular, la música de mariachis, y yo soy más reservado, me gusta más dedicarme a escuchar algo que me llene. Son cosas que suceden entre la pareja pero me comprende y apoya siempre.

Brechas

Músicos chiapanecos, hay muchos que trabajaron conmigo y ya son directores de grupos. Desde la marimba Carta Blanca se formaron grupos que trabajaron conmigo: los hermanos García, formaron un grupo que se llamó Perla del Soconusco, que fue muy famosa; grabaron muchos discos que hasta la fecha siguen sonando, uno de ellos sigue trabajando, se llama Danilo Gutiérrez. Él fue un marimbista mío de esa época y ya tiene su grupo. Otro maestro, Alfonso Vidal Grajales también tuvo una marimba que se llamó Corona de Tapachula, tiene su grupo y han grabado discos. En fin, son directores que se han formado, o cuando menos aprendieron algo de mí. Otro marimbista tabasqueño, Pedro García, también tiene su grupo, creo que he dejado alguna escuela. Ahora los que están trabajando en México, que han hecho giras al Japón, son los Mecateros; trabajaron conmigo, y trabaja todavía uno que se llama Óscar Moreno, aquí con nosotros en Culturas Populares, como grupo Nandayapa.

Perspectivas

Pienso hacer mucho, espero que el tiempo me ayude, ojalá que pueda llegar... espero que sí. Pienso seguir escribiendo, dejar escrito lo que he tocado en marimba, mis arreglos, más bien; deseo tener un repertorio para cada estado de la república, tener una grabación o una obra escrita. Bueno, en el caso de Michoacán y Veracruz ya tengo arreglo, posiblemente lo pueda instrumentar para que un día se toque con orquesta sinfónica. En fin, instrumentar los arreglos que ya están hechos, darle la grandeza de una orquesta o de una banda, porque también quiero instrumentar para banda. Tengo muchas ilusiones, tratar de seguir componiendo aunque no me dedico de lleno a ello porque hay que trabajar, y ése es el problema de esta gran ciudad, en la que no es fácil disponer de tiempo, pero poquito a poquito vamos tratando de escalar.

Desencuentros

A veces la falta de trabajo; es una de las causas por las que a veces uno se siente deplorable. Otros son los trabajos bien pagados pero mal recibidos, he

tenido varios problemas. Tuve un trabajo así, una o dos semanas, en lugares que no quisiera ni acordarme, sin embargo sé que estuvimos bien pero que a la gente como que no le llegó o no se interesaron. Como que estuvimos allí tocando para nada. Fue en una exposición en el Museo San Carlos, había personalidades de otros países, desafortunadamente nos colocaron a nosotros por un lado y a ellos en otro, tomando un coctel y llegaron pidiendo bajara el sonido que da la marimba, porque la resonancia del Museo es bastante grande. Pero creo que no era para tanto; sin embargo estuvieron tanto tiempo pidiendo que le bajara el sonido, eso los molestó. Y estuvimos después en el Museo Nacional de Arte, tocamos y pasó lo mismo, siempre nos estaban bajando y no tuvimos la oportunidad de recibir los aplausos. Y eso como... Claro, uno está ganando dinero, pero el chiste no es sólo ganar dinero.

Encuentros

Una vez fuimos a tocar por Juventudes Musicales, iban a presentar a una cantante famosa en la Pinacoteca Virreinal. Era un concierto que la señora tenía que dar y desafortunadamente se enfermó, no podía asistir y no pudieron cancelarle la actuación. Y nos llevaron a nosotros a Juventudes Musicales; el licenciado Miguel Carriedo y la maestra Lolita Carrillo Flores, directora de Juventudes Musicales, dijeron: “Vamos a cubrir el espectáculo”, pero, ¿cómo se iba a cubrir si no estamos anunciados? Total, nos presentamos. Sí, claro, el público fue engañado; empezamos a tocar y el público estaba molesto, se ofrecieron disculpas pero no sirvió de nada. Cuando empezamos a tocar Scarlatti, comenzaron a aplaudir, algunos con la punta de los dedos y otros nada. ¡Ah, caray! ¡Ojalá que nos tragara la tierra! Bueno. Seguimos con Mozart y la gente fue entrando ya un poco en conciencia. Con Bach rompimos el hielo, la gente aplaudió, nos elogiaron, ¿cómo es posible que una marimba...? Después Paganini; eran los números más lucidores en marimba. Lo que teníamos que romper era la mala información que tenía el público y, al término de la actuación, vinieron los aplausos, las felicitaciones. No habían escuchado una marimba que tocara tantas cosas tan importantes, tantas obras, y

quedaron fascinados. Me entrevistaron en Radio Educación, un amigo, el maestro Jesús Elizarrarás estaba de conductor en ese programa y elogió mi actuación, fue un éxito. Pues creo que se logró lo máximo porque estaba muy difícil y que, a lo mejor, nos iban a sacar de allí, ¡ja, ja!, pero no, fue todo lo contrario, afortunadamente.

He participado también como solista en algunas orquestas sinfónicas. El primer concierto en el que tuve la oportunidad de tocar como solista fue con la Filarmónica de la Universidad (OFUNAM), dirigida por George Baratti, un director húngaro. Toqué la obra “Concierto para marimba y vibráfono”, de Darius Milhaud. Esta obra no se había estrenado en México y gustó mucho la sonoridad de la marimba porque ellos utilizan la marimba *phone*, que es un xilófono grande. Antes le decían xilomarimba, o la llamaban xilófono o xilorimba, después le quitaron el xilo y le llamaron marimba, más bien es un xilófono grande.

He tenido grandes satisfacciones como solista al participar con otras orquestas, como el caso del maestro Chávez. También toqué con Eduardo Mata, cuando empezaba a hacer su carrera de director e hizo una temporada de música contemporánea y tocamos obras muy difíciles. Se puede decir que fue el inicio de la percusión; todavía no habían percusionistas dedicados a la música nueva, eran obras que habían hecho los anteriores, Chávez, nada más. Luego de “Tambuco” vinieron otras obras de compositores franceses, como el caso de Olivier Messiaen, con “Turangalila” que dirigió el maestro Herrera de la Fuente; es una obra muy difícil, incluye un instrumento raro y novedoso que se llama “las cuerdas de Martenot”, un aparato parecido al piano; era electrónico. En “Turangalila”, toqué el vibráfono y unos pasajes de marimba chiapaneca, porque pedían la marimba *phone*, la que ellos conocen. Gustó mucho la obra que es del todo contemporánea, aunque el público no la asimilaba muy bien; fue una de las primeras interpretaciones en las que participé.

Luego vinieron otras, se tocó la “Cantata mágica” de Alberto Ginastera, obra muy importante, difícil, también participamos el mismo grupito de percusionistas, como el maestro Homero Valle, el maestro Carlos Luyano un gran percusionista de

la Sinfónica y, desde luego, otros alumnos. Se puso el “Martillo sin maestro” de Pierre Boulez, dirigida por Eduardo Mata. Para esto, querían un guitarrista y me encargué de buscarlo pero sólo el maestro Jesús Posadas, gran músico y amigo, se animó a tocar la obra. Lo invité y dijo: “Sí, cómo no, me gustaría conocer la obra”; al maestro Mata le dio mucho gusto que el maestro Jesús Posadas se animara a tocarla.

Después intentamos tocar otras obras contemporáneas, estoy hablando de 1975 o 1980. Y luego me dediqué a la *Marimba Nandayapa*. Hicimos giras a Canadá, donde estuvimos casi mes y medio recorriendo desde Montreal, toda la parte francesa, del norte, hasta Valdor y otros pueblos. Nos tocó una época de mucho frío, estábamos bajo cero. La marimba se resintió nada más en una tecla: se le fue el sonido. Los lugares tenían aire acondicionado, pero al salir a la intemperie la marimba resintió el cambio brusco y una tecla perdió el sonido; teníamos que tocar, no había como remplazarla. Por cierto, gustó mucho en toda esa región canadiense, tanto en la parte francesa como en la inglesa. Fue una gira muy interesante. Estoy hablando de 1982, aproximadamente. Allí me acompañó uno de mis hijos, Norberto, el segundo; después Óscar llegó a cubrir unas actuaciones en Montreal porque, uno de nuestros marimbista se enfermó, pero por fortuna el viaje salió bien. Después fui a Japón ya con mis cuatro hijos, estuvimos en las ciudades importantes.

Los públicos

El público es maravilloso, sobre todo el público europeo, cuando ve una marimba, o el público estadounidense dicen: pues esto es una mesa o no sé qué, y cuando escuchan la marimba nos elogian. Recuerdo una anécdota en Múnich, en la Olimpiada de 1972, cuando fuimos a tocar en el Marilenne Plaz. Nos tocó actuar a cielo abierto, empezamos con Bach, “Tocata y fuga”, también tocamos música mexicana. Sí les gusta, pero como que no la captan tan fácil; les gusta por lo alegre, pero cuando tocamos la música de ellos, como que despiertan y van acercándose a escuchar, por ejemplo: Bach o Mozart. Entonces dicen: “¿Cómo es posi-

ble que de esta madera? Yo creo que aquí hay trampa. Debe haber una grabación por ahí y ustedes están usando *play back*. No es posible que una marimba dé esa sonoridad, como si fuera una orquesta sinfónica o un instrumento de cuerdas, cuando suena la parte grave de la marimba”. Pues sí, es la marimba, ésa es la sonoridad que produce. La conjunción de sonidos, la resonancia de la tela, posiblemente ya en conjunto, las cuatro o cinco voces, suena como un sintetizador o un órgano. Quedan maravillados, dicen: “¡es increíble!” En Europa el público es muy frío, en Canadá, por ejemplo, en la parte inglesa, que es Ontario, allí precisamente el protocolo era muy apretado, aplaudían con la punta de los dedos. Sin embargo, cuando tocamos obras mexicanas y obras de corte clásico, de concierto, como que lo rompíamos. Les impresiona la forma en que tocamos porque no lo hacemos con partituras sino de memoria. Ésa es la gran ventaja que tienen los que han tocado marimba, es una gran dicha que toquen de memoria; sin embargo, no siempre ayuda, porque hay que leer también. Lo bueno es que todo marimbista tiene la facilidad de grabarse de memoria lo que estudia; ésa es la novedad cuando tocamos juntos, mientras uno toca una parte, otro se cruza, y eso causa una novedad visual de que estamos haciendo muchos movimientos, como los malabaristas. Hay un detalle, una vez se me cayó una baqueta, voló por el aire y la atrapé al momento, y así detallitos que suelen suceder. Así fue como rompimos el hielo en Ontario. Quedaron maravillados, aplaudieron ahora sí, de pie y con porras a México, y eso fue sensacional porque no esperábamos que reaccionaran de esa forma.

En Japón pasó lo mismo, el japonés es amable y cortés, recibe bien la música pero es muy conservador en los detalles; afortunadamente hemos tenido buena respuesta. Precisamente en Japón ya están tocando algunos arreglos míos de marimba. Hay una escuela japonesa de una famosa marimbista Keiko Abe, quien es una de las grandes, conocida mundialmente. Nos hemos encontrado en Estados Unidos en simposios de percusiones. Esos encuentros han sido interesantes; lo mismo sucedió aquí en México cuando tuvimos el Primer Festival de Percusión por parte de la Universidad, y donde co-

nocimos a otros grandes músicos extranjeros. Ya tenemos relaciones, intercambios de músicos, ideas y posibilidades de viajar a esos lugares. Dean Gronemeir, maestro en la Universidad de Las Vegas, es un gran marimbista, de los pocos que toca con seis baquetas, nada más que él se ha dedicado de lleno a la composición. Bueno, es una escuela diferente a la nuestra.

En fin, todo eso son ganancias que conseguimos con los intercambios, con la gente que nos escucha, y creo que en cada actuación la marimba ha logrado dejar una huella artística, de música mexicana o de música clásica internacional con la marimba se pueden hacer muchas cosas.

Los virtuosos

La marimba normal en Chiapas y en Oaxaca se empieza a tocar con dos baquetas porque se supone que no requiere de otra más. El aumento de baquetas se hace cuando carecen de más elementos; por ejemplo, una marimba callejera, por decir algo, a veces usa tres baquetas porque no tiene quién le haga la otra melodía, el marimbista debe tocar la melodía y hacer armonía para que tenga sonoridad armónica, y el otro lo hace con tres baquetas porque da el acompañamiento y el ritmo. Pero la marimba, ya en conjunto, debe ser como un cuarteto de cuerdas: la primera voz, por ejemplo, debe tocar con dos baquetas, porque tiene que tocar la melodía muy clara, muy nítida, lo más limpio posible y la ejecución tiene que ser de lo mejor. Esto hace el papel del concertino; el primer ejecutante de marimba se llama el tiple, es la primera voz; luego el segundero, es el que hace el papel de los llenos al tiple, usa las dos baquetas también ha-

ciendo dos voces; en pasajes muy incómodos tiene que ser una voz, pero deben de ser dos voces para que dé el acorde de una melodía, el tiple hace una voz y el segundero hace dos. Ésta es la forma antigua. Luego sigue el armonista, que ya expliqué, que hace tres, pero acompañando; el armonista hace el papel de las violas en un cuarteto de cuerdas, hace acompañamiento y armonía a las melodías; luego sigue el bajo, que es la parte grave de la marimba, toca con baquetas más suaves, con base en octavas y quintas, es decir, da el apoyo fundamental y hace el papel de los cellos, los contrabajos o los instrumentos de banda como la tuba, en fin, el bajo es el apoyo. Ésa es la forma como se distribuye la marimba en cuarteto.

Yo tengo obras escritas para cuatro y seis baquetas baquetas, mi hijo Norberto también, en fin, todos los marimbistas profesionales tocan con cuatro baquetas para desplazarse y actuar solos, ya no en conjunto. Ésta es la forma como se deben aprovechar las cuatro baquetas, que dan la armonía y a la vez el acompañamiento, como si fuera un piano, que tiene la melodía y la parte armónica, la mano izquierda.

Ahora, para incluir cinco baquetas es otro boleto, es para dar más acordes a las melodías. Con las seis baquetas uno se distribuye a su manera; ya no hay una técnica especial porque uno se sale del sistema de marimba. Uno acomoda las baquetas, es difícil porque son tres, ya no es tan fácil movilizar las baquetas en las partes altas, o sea, los sostenidos o los bemoles, porque es incómodo acomodar tres en una sola mano. Entonces hay que ingeniárselas en otra forma. Eso depende de la habilidad del compositor y del ejecutante. Pero, sí, no hay una regla de momento...

Humberto Cortés

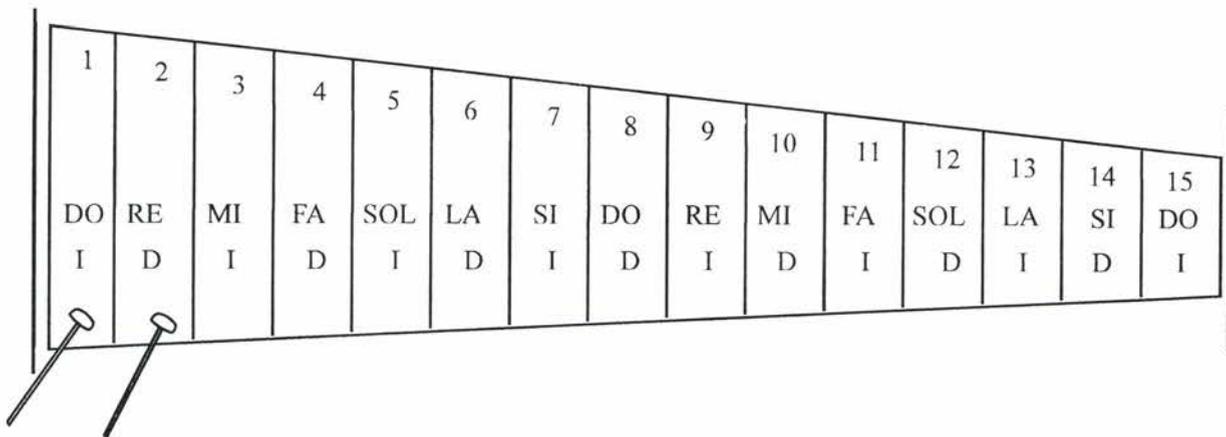


Método para marimba

A continuación, presento una breve guía musical para conocer y poder tocar sencillas melodías en una marimba pícoto de dos octavas (25 teclas) afinadas a tono de orquesta, 440 vibraciones por segundo.

En primer lugar, me referiré a las partes de la marimba. Para tocar la marimba conoceremos las “teclas” (tablitas de madera) llamadas notas musicales que serán golpeadas o percutidas por dos o más palillos, que se conocen como bolillos o baquetas (bagaetas). Una baqueta en la *mano izquierda* (I) otra baqueta en la *mano derecha* (D), tomando la vara con los cuatro dedos inferiores y el pulgar presiona a la baqueta dando movimiento de arriba a abajo con la mano y antebrazos.

TECLADO, NOMBRE DE LAS NOTAS MUSICALES Y NUMERACIÓN DE LAS TECLAS NATURALES DIATÓNICAS



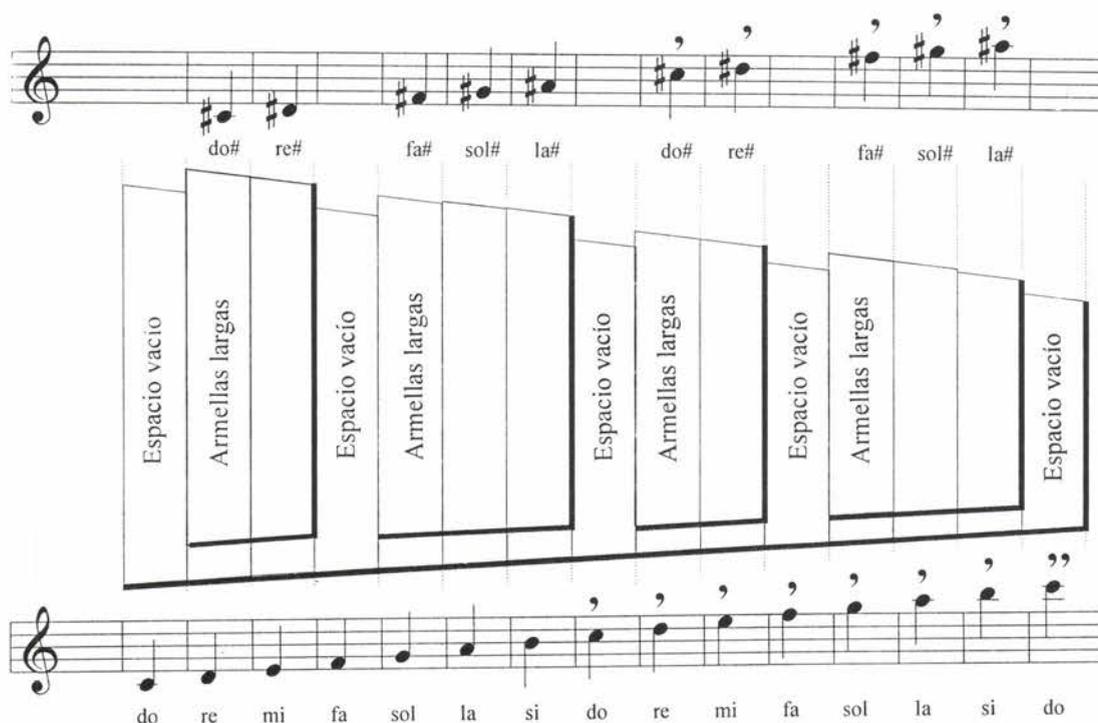
La música se escribe con siete notas: Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si, y estas notas se representan por medio de letras o números: Do=C=1 Re=D=2 Mi=E=3 Fa=F=4 Sol=G=5 La=A=6 Si=B=7

DIAPASÓN DE LA MARIMBA. Las marimbas tienen doble teclado igual que el pianoforte (teclas blancas y teclas negras).

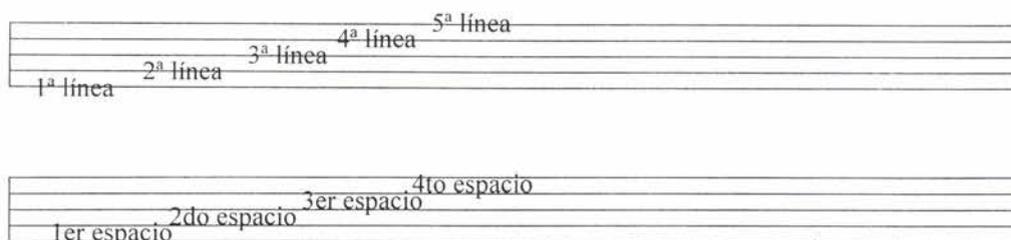
TÚNEL: Espacios vacíos que van entre las notas Mi, Fa, Si y Do.

HILO: Que une a las teclas de la escala natural con las notas marcadas con sostenidos (#).

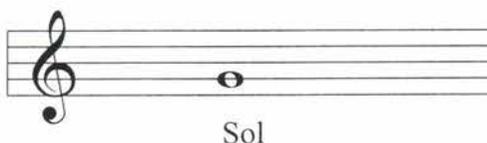
DIAGRAMA: Teclado de la marimba de dos octavas con armellas largas para los naturales y sostenidos (sin puente), teclas rectas.



PENTAGRAMA: El pentagrama está compuesto de cinco líneas y cuatro espacios.



Clave de Sol



CÓMO USAR LA COMA ('): La coma se utilizará para identificar una octava más alta de la misma nota musical: Do = Do' = I = I' = C = C'. Véase ejemplo.

DO RE MI FA SOL LA SI DO
 C D E F G A B C'
 1 2 3 4 5 6 7 1'

Una vez conocidos los nombres de las teclas musicales, vamos a presentar las *letras* que lleva cada nota, los *números* y *gráficas* o *cifrado*.

DO C 1 RE D 2 MI E 3

FA F 4 SOL G 5 LA A 6

SI B 7 DO' C' 1' RE' D' 2'

MI' E' 3' FA' F' 4' SOL' G' 5'

LA' A' 6' SI' B' 7' DO'' C'' 1''

1 2 3 4 5 6 7 1' 2' 3' 4' 5' 6' 7' 1''

C D E F G A B C' D' E' F' G' A' B' C''

Símbolos musicales y sus equivalencias

ACORDE: El acorde es la unión de dos o más notas para formar la armonía.

ARMONÍA: Es el conjunto de varias notas paralelas, que dan enriquecimiento y colorido a la música.

<i>Número</i>	<i>Nota</i>	<i>Símbolo</i>	<i>Acorde</i>	<i>Armonía</i>
6	La	A	A	La, Do#, Mi
7	Si	B	B	Si, Re#, Fa#
1	Do	C	C	Do, Mi, Sol
2	Re	D	D	Re, Fa#, La
3	Mi	E	E	Mi, Sol#, Si
4	Fa	F	F	Fa, La, Do
5	Sol	G	G	Sol, Si, Re

Acordes 6m menores	Lam	Am	Am	La, Do, Mi
Acorde de séptima 7	Si7	B7	B7	Si, Re#, Fa#, La
Acorde disminuido	Do Dis	Cdis	Cdis	Do, Mib, Solb
Acorde aumentado	Re+	D+	D+	Re, Fa#, La#
Acorde de séptima menor	Mim7	Em7	Em7	Mi, Sol, Si, Re

Este sistema se aplica en todas las notas con sostenidos, bemoles y naturales.



Marimba Nandayapa: Mario, Norberto, Zeferino, Oscar y Javier Nandayapa.

Cómo empezar a tocar la marimba

Estudiar por círculos de cada mano por nota musical: Do, mano izquierda (1=Iz), Re, mano derecha (2=D), Mi, mano izquierda (3=Iz), Re, mano derecha (2=D), Mi, mano izquierda (3=Iz), regresar Re, mano derecha (2=D) y Do, mano izquierda (1=Iz).

CDED CDED C CDED DEFE D EFGF EFGF E

I D I D I D I D D I D I D I D I I D I D I D I D.

Por medio de escala ascendente

Do mayor

C D E F G A B C' C' D' E' F' G' A' B' C'' C''

I D I D I D I D I D I D I D I D I D I D I D.

Escala descendente

C'' B' A' G' F' E' D' C' C' B A G F E D C C

D I D I D I D I D I D I D I D I D I D I D I D I.

Arpeggios: ascendente y descendente

C E G C' C' E' G' C'' C'' G' E' C' C' G E C C

I D I D I D I D I D I D I D I D I D.

Escala menor melódica

I D I D I D I D I D I D I D I D I.D.

Escala menor armónica

I D I D I D I D I D I D I D I D D.I.

Arpeggio menor
Do menor

I D I D I D I D I D I D I D I D I.D.

Arpeggio disminuido

I D I D I D I D I D I D I D I D D.I.

Arpeggio aumentado

I D I D I D I D I D I D I D I D I.D.

Cifrados

C Cm C7 Cdis C+ G Gm G7 Gdis G+

A musical staff in treble clef with a common time signature (C). It displays ten chord diagrams. Above each diagram is its corresponding chord name: C, Cm, C7, Cdis, C+, G, Gm, G7, Gdis, and G+. The diagrams show the placement of fingers on the strings and the specific notes included in each chord.

F Fm F7 Fdis F+ D Dm D7 Ddis D+

A musical staff in treble clef with a common time signature (C). It displays ten chord diagrams. Above each diagram is its corresponding chord name: F, Fm, F7, Fdis, F+, D, Dm, D7, Ddis, and D+. The diagrams show the placement of fingers on the strings and the specific notes included in each chord.

E Em E7 Edis E+ Bb Bbm Bbdis Bb+

A musical staff in treble clef with a key signature of one sharp (F#). It displays ten chord diagrams. Above each diagram is its corresponding chord name: E, Em, E7, Edis, E+, Bb, Bbm, Bbdis, and Bb+. The diagrams show the placement of fingers on the strings and the specific notes included in each chord.

Para armonizar melodías: Debe usarse el *cifrado* de las notas ya conocidas:

Do = C Da el acorde de Do Mayor (Do, Mi, Sol).

Dom = Cm Da el acorde de Do Menor (Do, Mib, Sol).

Do7 = C7 Da el acorde de séptima de dominante (Do, Mi, Sol, Sib).

Do dis = C dis Da el acorde de Do disminuido (Do, Mib, Solb).

Do+ = C+ Da el acorde de Do aumentado (Do, Mi, Sol#).

Notas musicales

B= C D E F G A B D= C'

C= 1 2 3 4 5 6 7 D= 1'

E= C F

A= DO RE MI FA SOL LA SI DO' Do\Mayor Fa\Mayor

D= C' D' E' F' G' A' B' C''

D= 1' 2' 3' 4' 5' 6' 7' 1''

E= G Am

DO' RE' MI' FA' SOL' LA' SI' DO'' Sol\Mayor La\menor

E= C C E F G A B Dm Em Bb Eb

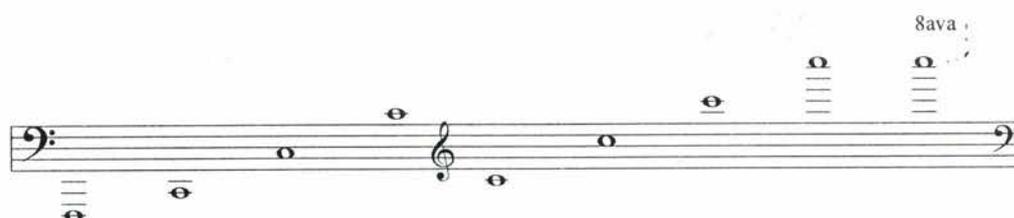
- A. Gráfica de las notas (Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si).
- B. Símbolos (Cifrado de las notas) C, D, E, F, G, A, B.
- C. Número que le corresponde a cada nota (1, 2, 3, 4, 5, 6, 7).
- D. El uso de las comas (para las notas repetidas a la octava alta).
- E. El cifrado para formar los acordes armónicos (3 notas).

Rudimentos de música

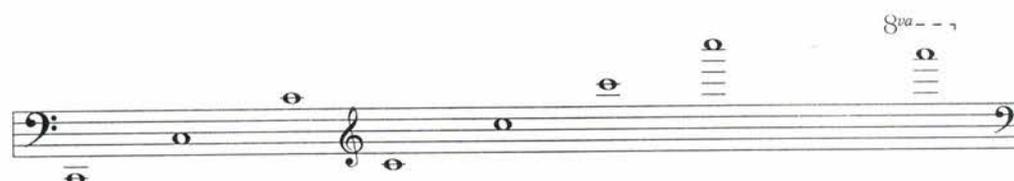
Para aprender a tocar la marimba, así como para llegar a dominar cualquier instrumento musical, es requisito indispensable tener nociones de música; es decir, saber leer música; hay que aprender a conocer las notas musicales: duración, valores y todo lo que representa el estudio constante de cada instrumento sonoro.

Clasificación de la marimba y su extensión

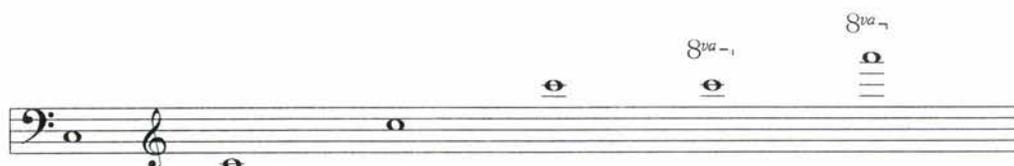
a) Marimba grande de seis octavas y media: Del Fa índice 2 al Do índice 9; 47 teclas naturales y 33 sostenidos.



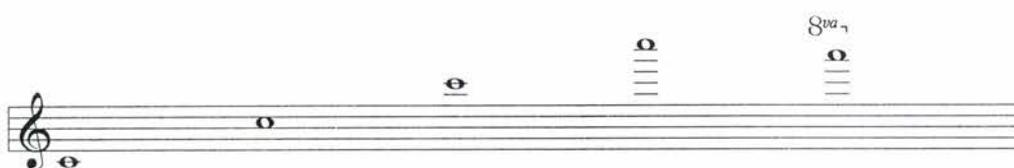
b) Marimba grande de concierto: 5 octavas y media, del Do índice 3 al La índice 8



c) Marimba tenor: 4 octavas y media del Do índice 4 al La índice 8.



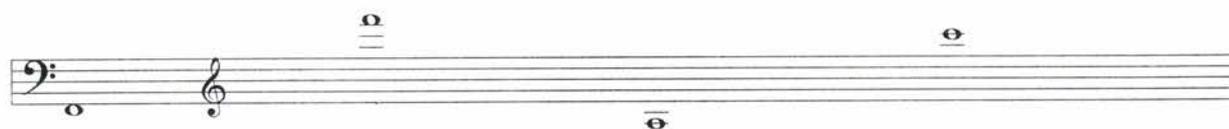
d) Marimba requinto: 3 octavas y media, del Do índice 5 al La índice 8.



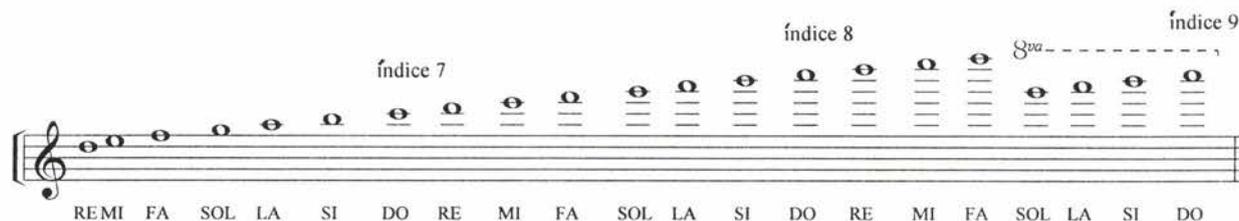
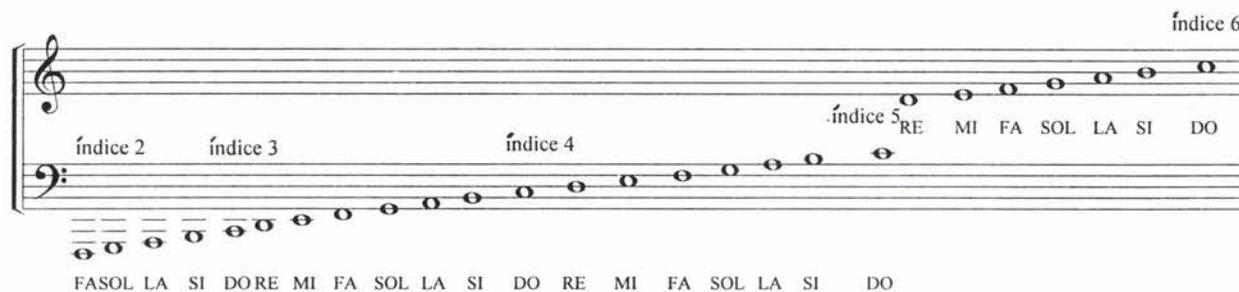
e) Marimba p colo



f) Otras marimbas: Su extensión es de Fa  ndice 3 al Fa  ndice 8, y otras son del La  ndice 4 al Do  ndice 7.



Extensión de la marimba grande que comprende de un Fa  ndice 2 a un Do  ndice 9, casi la extensión del piano.



Para seguir una línea melódica (a los lectores de música y para los que empiezan a aprender a leer). El estudio consistirá en tres formas: *Números* (del uno al siete), *letras* (Gráficas o cifrado de las notas), y los nombres de las notas musicales.

Lo importante es conocer el nombre de las siete notas musicales: Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si; llamada escala natural diatónica en su forma ascendente (o descendente), y continuando esta misma escala un punto más arriba, se le pondrá un coma (') a cada nota o tecla de la marimba: Do', Re', Mi', Fa', Sol', La', Si', Do''. Aquí se terminan dos escalas de 15 notas de la marimba, la última tecla Do'' lleva dos comas para saber que viene siendo la tecla más aguda de esta escala.

EL RITMO. Es muy importante el movimiento que nos da el ritmo, siempre está presente al caminar, bailar, marchar, los latidos del corazón, el tic-tac del reloj, el viento y otras cosas más.

Para practicar este movimiento, debemos tener una casa que se llama compás, los cimientos que sostienen esta casa o compás se conocen como movimientos de "tiempos". Los tiempos indican el ritmo de cada melodía o canción de acuerdo al compás que se debe marcar con números quebrados:

COMPÁS DE 4/4, cuatro movimientos de cuartos: por ejemplo, boleros, tangos, rock, baladas, cumbias, danzones, canción ranchera y otras.

COMPÁS DE 3/4, tres movimientos de cuartos: como valeses, mazurkas, corridos revolucionarios, danzas, claves, bambucos y otros.

COMPÁS DE 2/4, dos movimientos de cuartos: las marchas, corridos, pasos dobles, czardas y otras.

LOS BAQUETAS O BOLILLOS DE CAUCHO. Estos martinetes que golpean o percuten las teclas de la marimba se llaman baquetas o bolillos, constan de una vara de madera de huitzitzil, granadillo, hormiguillo, o bambú. Estas varas de madera llevan una cabeza de caucho (hule crudo) de diferentes tamaños según el lugar que toque el ejecutante. Otras baquetas son de hilo, estambre o forradas de piel.

a) Baquetas de tiple; primera voz de la marimba (dos baquetas duras).

b) Baquetas de segundero; segunda voz de la marimba (debe usar dos, tres o hasta cuatro baquetas semiduras).

c) Baquetas de tercero; el acompañante armonista o centro es el que marca el ritmo de una pieza musical con tres o cuatro baquetas (más grandes y suaves).

d) Baquetas de bajo. El bajista toca dos baquetas muy grandes y suaves, apoyando firmemente a las armonías, melodías y el ritmo.

Recomendaciones

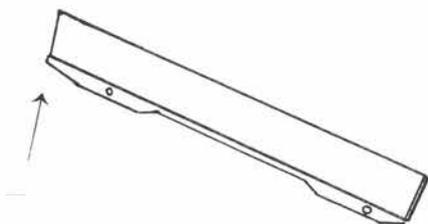
Para tocar la marimba grande de cinco octavas y media, se requieren cuatro clases de baquetas (bolillos), que se diferencian en el volumen y dureza de las mismas, correspondiendo las baquetas más duras y de menor volumen al tiple (primera voz), esto es al primer ejecutante melódico y que ocupa la parte más aguda de la marimba. Por regla general este lugar lo desempeña el más apto, ya que es el que lleva la responsabilidad o dirección del grupo.

El segundo, que va inmediatamente después del tiple y por costumbre trabaja con tres baquetas llevando dos en la mano derecha y una en la izquierda, con las dos de la derecha va llenando dos voces y con la izquierda lleva la misma melodía del tiple una octava baja de ésta; las baquetas del segundero son un poco más suaves que las primeras.

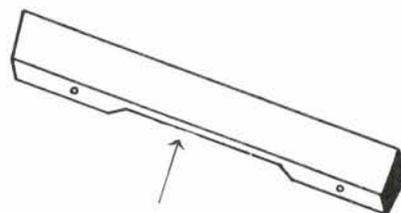
El tercero, armonista o centro, es el encargado del acompañamiento del ritmo y la armonía, toca con tres baquetas que son más suaves y de mayor volumen que las del segundo. Por último, el bajista (bajero), ocupa la parte más ancha de la marimba y desempeña el papel de contrabajo de cuerda o tuba (Bajo de latón para las bandas sinfónicas). El bajista toca con dos baquetas que son las más suaves y de mayor volumen de todas. Es la parte más importante de la música que da los cimientos del ritmo, apoya a la armonía y a la melodía.

Afinación y desafinación. Respecto a la desafinación de la marimba por los cambios de clima, tanto a las teclas como a los cajones (pumpos o tecomates) les afecta el calor y el frío. Para corregir los cajones que resultan altos de tono, hay que tapar con trocitos de madera la boca de éstos y si se bajan se recorta con mucho cuidado la boca del pumpo o tecomate (caja acústica). No es muy notable cuando se desafinan las teclas y es muy poco lo que se necesitan bajarse. Puede ponerse pedazos de cera de colmena en la parte inferior de las puntas y en esta forma se evita desbistarlas, ya que hay que volver nuevamente al clima de origen.

ESQUEMA DE TECLA Y CAJÓN. Para indicar cómo se pueden afinar ambas cosas, usando la cera de colmena y trocitos de madera para los cajones.



Tecla para subir de tono: desbistarla en los extremos o ponerle cera de colmena



Tecla para bajar de tono: se desbasta en medio

La marimba y las partes que la forman:

LA CAMA, es la parte principal que sostiene todas las piezas de la marimba. Tanto el frente como los costados llevan incrustaciones de maderas preciosas de diversos colores. Al frente de la cama se le llama “faldón”. La parte que va dentro de la cama, se conoce como bastidor. En ésta van insertadas las armellas (pequeñas piezas de madera con un agujero). En las armellas se coloca un cordón de hilo, nylon u otro material para ensartar las teclas musicales de la marimba; al terminar la colocación de las teclas con el cordón, se amarran en unas perillas (piezas de madera de granadillo torneadas).

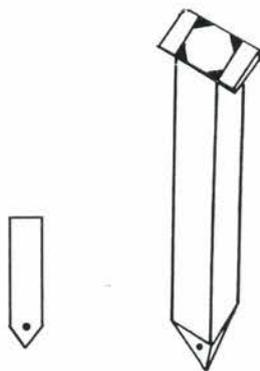
REGLAS O CARGADORES. Estas varas son las que sostienen a los cajones acústicos llamados pumpos o tecomates; pueden ser de madera de cedro, pino o de otro tipo.

LOS PUMPOS O TECOMATES. Son cajas huecas de tablitas pegadas en cuatro piezas y al final terminan en forma de pirámide. Al final de los cajones o pumpos, se encuentra un orificio que tiene un anillo llamado cachimba. En esta cachimba se le pega un telita vibrante con cera de colmena.

LA TELA VIBRANTE. Esta tela se extrae del intestino del puerco o del jabalí. Debe ser muy fina para que dé la sonoridad requerida al cajón de la marimba. La tela es muy sensible a los cambios climatológicos se rompe con facilidad y hay que renovarla constantemente.

MADERAS PARA EL TECLADO. La madera especial para una buena sonoridad se conoce con el nombre de hormiguillo u “hormigón”. Hay tres tipos de madera de hormiguillo: el negro, el rojo y el amarillo; el de mejor sonoridad es el negro.

OTRAS MADERAS. El bálsamo da muy buen sonido pero es de menor duración que el hormiguillo. El palo de rosa, de excelente calidad y de consistencia dura, se utiliza para el teclado de xilófonos. (*xilo* = madera; *phono* = sonidos, madera sonora).



Cachimba: Anillo de cáscara de jobo donde se le pega la tela vibrante con cera de colmena.

Trocitos de madera



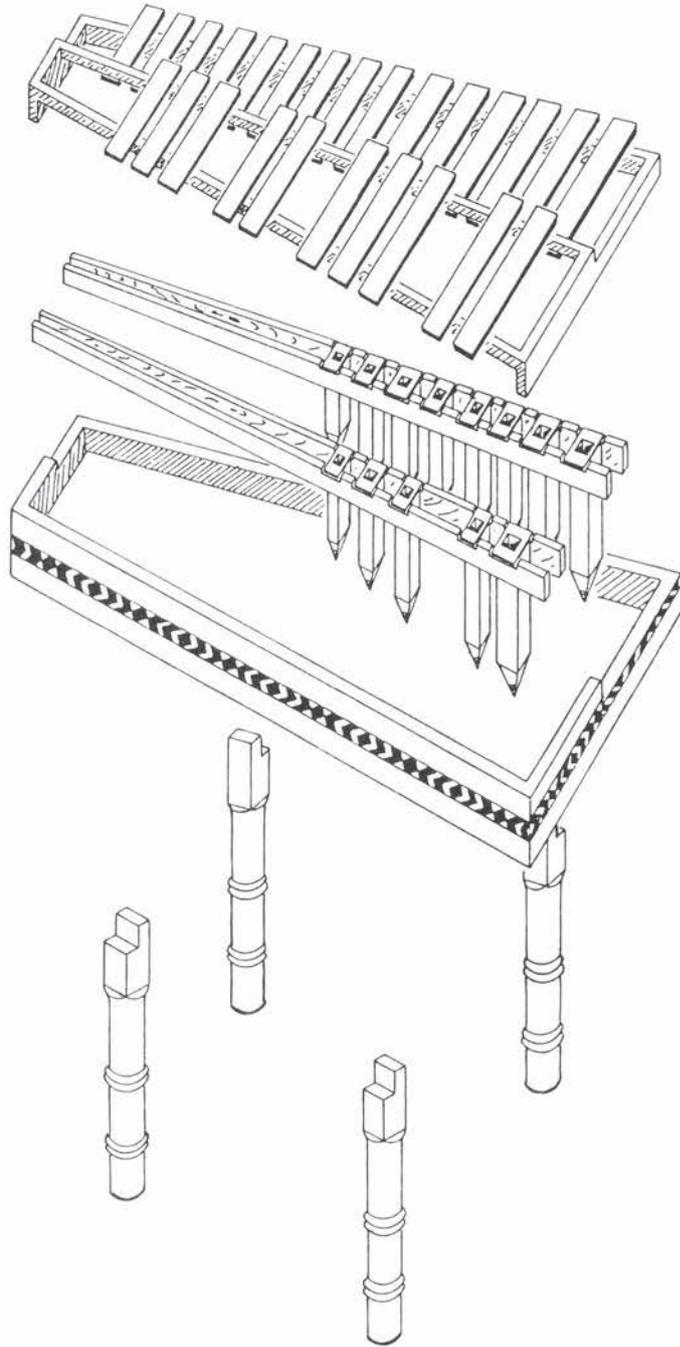
Cajón o pumpo: para bajar de tono se le ponen trocitos de madera en la boca del cajón.



Recortar para subir de tono.

Cajón o pumpo: para subir de tono se recorta la boca del cajón.

Marimba de dos octavas



Ensamble de ejecutantes en las marimbas

Para formar un conjunto de marimbas, se debe contar con una marimba grande de cinco octavas y media a seis octavas, contando con cuatro ejecutantes (el tiple, el segundero, el armonista y el bajista). Va acompañada de una marimba tenor de cuatro octavas y media, con tres ejecutantes: dos marimbistas tocan las voces de segunda a dos cuerdas (como si fueran violines segundos B y C) y continuando con el siguiente ejecutante más hábil, conocido como el solista o tenorista que toca con dos, tres o cuatro baquetas la melodía, armonizándola a dos octavas más bajas de las voces de la marimba grande (es decir, la del tiple y la del segundero). Éstos tocan la misma voz una octava arriba y la otra voz abajo. El armonista continúa marcando el ritmo con los acordes de la pieza musical junto con su acompañante el bajista, llevando la base fundamental de apoyo a las voces melódicas y armónicas.

Esta debe ser la forma correcta de acomodar a los ejecutantes en las dos marimbas (marimba grande y marimba tenor) y así lograr una buena ejecución y limpieza en sus obras musicales.

La otra forma de acomodar las segundas voces es un cuarteto o septimino, es de la siguiente manera: el segundero va junto con la voz del tiple paralelamente, a dos cuerdas, una baqueta en cada mano y si tiene habilidad puede usar dos baquetas en la mano derecha y una o dos en la mano izquierda doblando la voz melódica del tiple. Esto mismo sucede con la voz aguda de la marimba tenor; el segundero va junto con el tiple en la misma posición del de la marimba grande a un octava alta (véase una pequeña partitura de la distribución de voces en la melodía “Perfidia” del maestro Alberto Domínguez Borrás).

Estructura de la marimba

Existen dos formas de distribuir el teclado de la marimba: Las teclas van rectas (sin puentes ni túneles) unidas por armellas alargadas que van paralelas a las notas naturales junto con los sostenidos, ejemplo: Do, espacio vacío; Do# y Re van paralelos: Re# y Mi paralelos; Fa espacio vacío; Fa# y Sol van paralelos; Sol# y La paralelos; La# y Si paralelos; Do' espacio vacío y continuando hacia arriba la escala superior. Existe, asimismo, la marimba de teclado recto. Es conocida como la marimba sin puente, y lleva teclas paralelas con armellas alargadas y cortas sin túnel.

La otra forma del teclado es la normal, el mismo sistema del piano. A este modelo se le llama marimba de puente: entre el Do y Re está el Do#, entre el Re y Mi está arriba el Re#, Mi y Fa juntos y así continúa la escala cromática respectivamente.

Al estudiar la marimba se requiere de mucha práctica para lograr un equilibrio en el pulso de las baquetas. Se recomienda hacer ejercicios a base de escalas, arpeggios, movimiento de las manos con las baquetas intercaladas y octavadas, de la nota más grave a la nota más aguda de la escala cromática musical.

La ligadura de fraseo. Esta ligadura une a varias notas sin alterar su valor lo más fino posible en un trémolo continuo.

El trémolo. El tremolar es el movimiento que debe hacerse en cada mano con sus dos baquetas o bolillos flexibles deslizándose de abajo hacia arriba simultáneamente. Tremolar o ligar son palabras usuales entre los marimbistas, también el trinar se refiere a la misma interpretación.

Presentación y decoración. Las marimbas llevan en la parte delantera el “faldón”, adornadas con bellas incrustaciones de maderas de colores (rombos, prismas, cubos, triángulos y muchas formas).

Las patas de la marimba son torneadas y algunas son incrustadas con maderas preciosas.

En los pumos o tecomates llevan los “entrepaños” que van cubriendo las partes vacías de los pumos delanteros de los sostenidos, y al final del cajón se le coloca una perilla.

Arriba de las patas delanteras donde se unen con el faldón van los abanicos.

Otras marimbas fabricadas en Centroamérica, llevan los faldones labrados con figuras mayas de aves, jaguares o cabezas de Palenque.

También decoran los pumos con incrustaciones de maderas preciosas y en formas redondas u ovaladas.

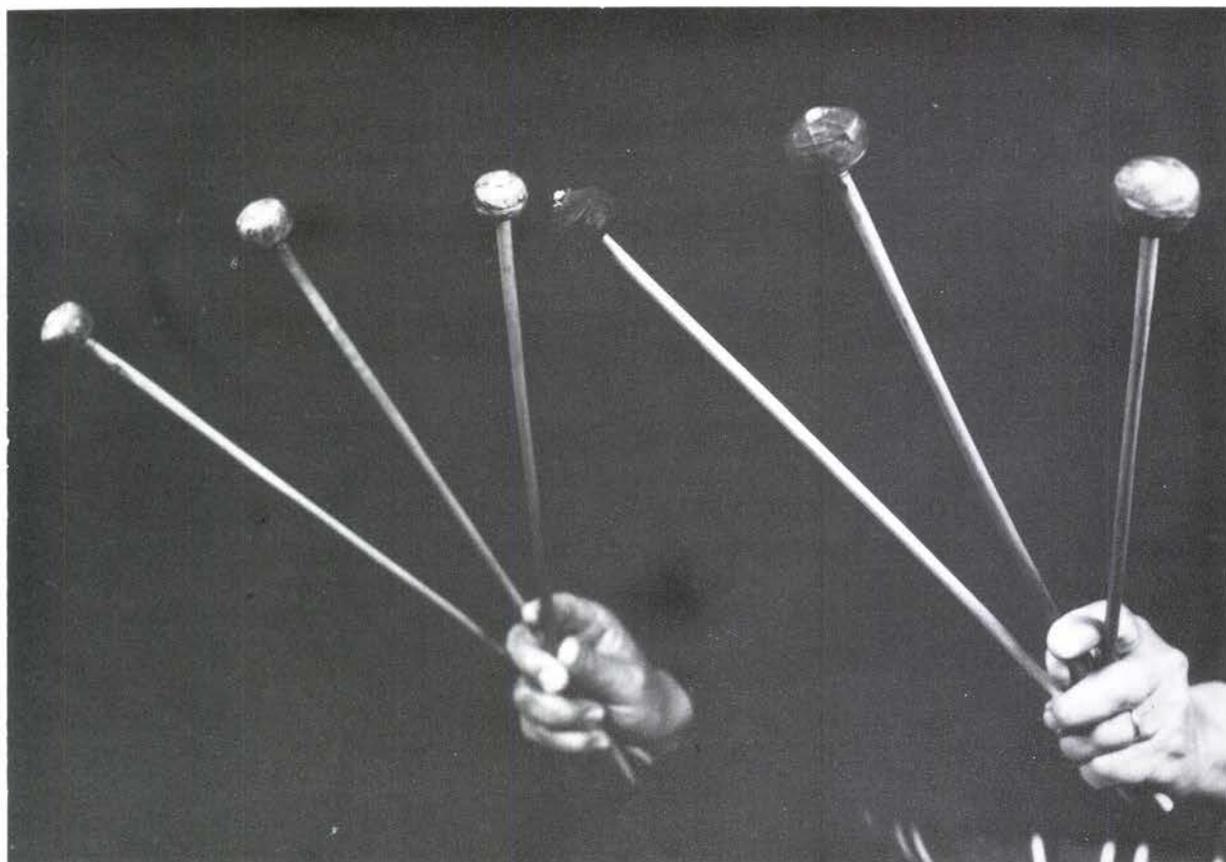
Las baquetas o bolillos. La técnica de manejar dos baquetas consiste en sostener una en cada mano apretando los cuatro dedos y el pulgar apoyando la vara. Otros ejecutantes acostumbran a extender el dedo índice en posición recta hacia la cabeza de la baqueta, esto queda al gusto y acomodo del ejecutante. Y para los que desean tocar con cuatro,

cinco o seis baquetas, tres baquetas en la mano derecha y dos en la izquierda o tres en cada mano se enumerarían: 1,2,3, para la mano izquierda; 4,5,6 para la mano derecha.

El maestro estadounidense Leigh Howard Stevens, en su método para xilo-marimba, marimba fone o xilófono grande, de cinco octavas y media, acomoda las baquetas en este orden: baquetas 1 y 2 en la mano izquierda, la baqueta número 1 entre los dedos anular y cordial, y la baqueta número 2 entre los dedos índice y pulgar. Las baquetas 3 y 4 se utilizan en la mano derecha, la baqueta número 3 entre los dedos pulgar e índice y la baqueta número 4 entre los dedos cordial y anular.

Para las cinco o seis baquetas: para la mano izquierda, la baqueta número 1 entre los dedos anular y cordial, la baqueta 2 entre los dedos cordial e índice, la baqueta 3 entre los dedos índice y pulgar. Para la mano derecha la baqueta 4 entre el pulgar y el índice, la baqueta 5 entre el índice y el cordial, y la baqueta 6 entre el cordial y anular.

La técnica para seis baquetas de la compositora y virtuosa de la marimba fone, Yamaha Keiko Abe y de Zeferino Nandayapa R., es la siguiente: Mano izquierda: baqueta 1 entre cordial e índice, baqueta 2 entre índice y pulgar y baqueta 3 a un lado del dedo pulgar. Mano derecha: baqueta 4 a un lado del dedo pulgar, baqueta 5 entre el pulgar y el índice, baqueta 6 entre el cordial y el anular.



Ejercicios Musicales

Ejercicios con dos baquetas (manos izquierda y derecha)

I D I D I D I D IDIDIDID IDIDIDIDI



IDIDIDID



IDIDIDID DIDIDIDI IDIDIDID DIDIDIDI IDIDIDID



DIDIDIDI IDIDIDID IDIDIDID



IDIDIDID IDIDIDID DIDIDIDI DIDIDID



Las Mañanitas y Mañanitas Tapatías

1 G D7 G

D D G G F# G A F# G A B G A B
2 2 5 5 4# 5 6 4# 5 6 7 5 6 7

5 C G D7

C' C' C' B A G F# A G F# G A B C' A
1' 1' 1' 7 6 5 4# 6 5 4# 5 6 7 1' 6

9 G D7 G D7

G B A F# F# G A B G B A F# F# G A
5 7 6 4# 4# 5 6 7 5 7 6 4# 4# 5 6

13 G C G D7

B G G C' C' D' C' B G F# G A B C A
7 5 5 1' 1' 2' 1' 7 5 4# 5 6 7 1' 6

17 G G G

G G D G F# G G F# G G G G B A G G F# G
5 5 2 5 4# 5 5 4# 5 5 5 5 7 6 5 5 4# 5

25 D7 D7

A A A D A G# A A G# A A A B C'
6 6 6 2 6 5# 6 6 5# 6 6 6 7 1'

31 G D7

B B A A G G G G F# E F# G A G# A B
7 7 6 6 5 5 5 5 4# 3 4# 5 6 5# 6 7

39 C C G D7 G

C' B C' C' B C' C' B A G F# G A
1' 7 1' 1' 7 1' 1' 7 6 5 4# 5 6

47 G D7 G

B B B B C' B B A A G G
7 7 7 7 1' 7 7 6 6 5 5

Ejercicios manos izquierda y derecha (2 y 4 baquetas)

Musical staff 1: Treble clef, 3/4 time signature. Six measures of eighth-note patterns. The first four measures are in C major, and the last two are in B-flat major.

Musical staff 2: Treble clef. Six measures of eighth-note patterns. The first four measures are in B-flat major, and the last two are in D major.

Musical staff 3: Treble clef. Six measures of eighth-note patterns. The first four measures are in D major, and the last two are in B-flat major.

Musical staff 4: Treble and Bass clefs, common time signature. Treble clef has notes with an 8va marking. Bass clef has notes with fingering I D I D.

IDIDIDIDIDIDIDIDID IDIDIDIDIDIDIDIDID IDIDIDIDIDIDIDIDID

Musical staff 5: Treble clef, 12/8 time signature. Six measures of eighth-note patterns.

25 ID

25 I D I D

I D I D I D I D I D

29

32

32

Perfidia

1

Tiple 1 y Tiple 2

Segunderos de la M.Tenor

Tenor

Armonía tercero

Bajo

C C⁺ F G7

Detailed description: This system contains the first three measures of the piece. It features five staves: Tiple 1 y Tiple 2 (treble clef), Segunderos de la M.Tenor (treble clef), Tenor (treble clef), Armonía tercero (bass clef), and Bajo (bass clef). The time signature is common time (C). The first measure has a whole note chord. The second measure has a whole note chord with a fermata. The third measure has a whole note chord with a fermata. The bass line consists of quarter notes. Chord symbols C, C+, F, and G7 are written below the bass staff.

4

4

4

4

4

C Amin Dmin

Detailed description: This system contains measures 4 through 6. It features five staves: Tiple 1 y Tiple 2 (treble clef), Segunderos de la M.Tenor (treble clef), Tenor (treble clef), Armonía tercero (bass clef), and Bajo (bass clef). The time signature is common time (C). The first measure has a whole note chord with a fermata. The second measure has a whole note chord with a fermata. The third measure has a whole note chord with a fermata. The bass line consists of quarter notes. Chord symbols C, Amin, and Dmin are written below the bass staff.

Caricia

(ejercicio para cuatro baquetas)

Ejemplo: abrir y cerrar baquetas.

Marimba

Lento

Baquetas

1

6

10

14

C Dmin C Dmin F Emin Dmin C

G7 C Dmin7 D7 G7 C

C Dmin C Dmin F Emin Dmin C

G7 C Dmin7 D7 G7 C

Tremolando

(ejercicio para cuatro baquetas)

The musical score is written in treble clef with a 3/4 time signature. It consists of eight staves of music, each containing three measures. The chords are indicated below the notes:

- Staff 1: Measure 1 (C), Measure 2 (G7), Measure 3 (F)
- Staff 2: Measure 4 (G7), Measure 5 (Dmin), Measure 6 (C)
- Staff 3: Measure 7 (G7), Measure 8 (G), Measure 9 (C)
- Staff 4: Measure 10 (G7), Measure 11 (Amin), Measure 12 (Dmin), Measure 13 (C)
- Staff 5: Measure 13 (C), Measure 14 (G7), Measure 15 (F)
- Staff 6: Measure 16 (G7), Measure 17 (Dmin), Measure 18 (C)
- Staff 7: Measure 19 (G7), Measure 20 (G), Measure 21 (C)
- Staff 8: Measure 22 (G7), Measure 23 (Amin), Measure 24 (Dmin), Measure 25 (C)

Este ejercicio se podrá practicar con una marimba que tenga su teclado libre para acomodar una baqueta abajo y otra arriba. MD: una baqueta arriba y otra abajo de la tecla. MI: igual que la derecha.

Las Chiapanecas

G

1

D' C' B A# B D' C' B A# B G A

2' 1' 7 6# 7 2' 1' 7 6# 7 5 6

D7

6

B A G G A G F# C' B A G3 A

7 6 5 5 6 5 4# 1' 7 6 5# 6

11

C' B A G# A F# G A A A A G

1' 7 6 5# A 4# 5 6 6 6 6 5

G

G

16

B G D' C' B A# B D' C' B A# B

7 5 2' 1' 7 6# 7 2' 1' 7 6# 7

G7

C

21

G A B A G G F E E G' F#'

5 6 7 6 5 5 4 3 3 5' 4'

C

G

D7

26

E' D# E' F# E' D' C# D' E' D' C' E' D'

3' 2# 3 4# 3' 2' 1# 2' 3' 2' 1' 3' 2'

G

G

31

D' F# G G G B D' B G

2' 4# 5 5 5 7 2' 7 5

36 **D7** **G**
1ª

F#⁴ D² C¹ F#⁴ F#⁴ A⁶ C¹ A⁶ F#⁴ G⁵ E³

4# 2' 1' 4# 4# 6 1' 6 4# 5 3'

41 **G** **G7** **C**

D² G⁵ G⁵ A⁶ B⁷ C¹ D² E³ E³

2' 5 5 6 7 1' 2' 3' 3'

46 **G**

E³ E³ C¹ E³ G⁵ D² D² D² D² B⁷

3' 3' 1' 3' 5' 2' 2' 2' 2' 7

51 **D7**

D² G⁵ C¹ C¹ C¹ C¹ A⁶ C¹ A⁶

2' 5' 1' 1' 1' 1' 6 1' 6

56 **G** **G7** **G**

B⁷ B⁷ A⁶ B⁷ C¹ D² G⁵ A⁶ B⁷ C¹ D² G⁵ B⁷ C¹

7 7 6 7 1' 2' 5 6 7 1' 2' 5 7 1'

61 **D7** **G** **D7** **G**

D² E³ F#⁴ G⁵ D² G⁵

2' 3' 4# 5' 2' 5'

La Sandunga

1

Dm A7 Dm

A B C# D' E' F' F' C# E' D' _____
6 7 1# 2' 3' 4' 4' 1# 3' 2' _____

5

Bb A

D' A C' Bb A G F A A A
2' 6 1' 7b 6 5 4 6 6 6

10

A7

E' E' E' E' D' D' C# C# Bb A G F
3' 3' 3' 3' 2' 2' 1# 1# 7b 6 5 4

15

Dm 1ª A7 2ª

Fin

E F D D A B C# D' E' D F G
3 4 2 2 6 7 1# 2' 3' 2 4 5

19

B
Dm

A G# A Bb A F G A G# A Bb A F G
6 5# 6 7b 6 4 5 6 5# 6 7b 6 4 5

23

Bb A7

A G# A Bb A A G G E F G F# G A G
6 5# 6 7b 6 6 5 5 3 4 5 4# 4 6 5

28

E F G F# G A G E F G A Bb A G
3 4 5 4# 5 6 5 3 4 5 6 7b 6 5

33

Dm 1^a 2^a C Dm A7

G F F F G F A F' F' F' F' C#
5 4 4 4 5 4 6 4' 4' 4' 4' 1#

38

Dm Bb A A7

E' D' D' A C' Bb A G F A E E A E' E' E'
3' 2' 2' 6 1' 7b 6 5 4 6 3 3 6 3' 3' 3'

45

Dm D.C. y Fin

E' D' D' C# C# Bb A G F E F E D D
3' 2' 2' 1# 1# 7b 6 5 4 3 4 3 2 2

La Marimba

1 A C G7 C

G A B C' D' E' E' E' C' D' B A G
5 6 7 1' 2' 3' 3' 3' 1' 2' 7 6 5

9 Dm A7

G G A B A G G A B A G G B Bb A A
5 5 6 7 6 5 5 6 7 6 5 5 7 7b 6 6

17 Dm A7 Dm G7

A A B C# D' E' F' F' F' D' E' C' B A
6 6 7 1# 2' 3' 4' 4' 4' 2' 3' 1' 7 6

25 C

A A B C' B A A B C' B A A B C' E' E'
6 6 7 1' 7 6 6 7 1' 7 6 6 7 1' 3' 3'

33 B C G7 G7 C

G' G A B C' D' E' E' E' C' D' B A G
5' 5 6 7 1' 2' 3' 3' 3' 1' 2' 7 6 5

41

Bb A7 Dm

G G A B A G G A Bb A G G Bb Bb A A

5 5 6 7 6 5 5 6 7b 6 5 5 7b 7b 6 6

49

A7 C Dm F Fm C

A A B C# D' E' F' F' F' F' G F' F' E'

6 6 7 1# d' 3' 4' 4' 4' 4' 5' 4' 4' 3'

57

G7 C D.C. y Fin

E' E' F' E' E' D' D' C# D' F' F' F' E' D' C' C' C'

3' 3' 4' 3' 3' 2' 2' 1# 2' 4' 4' 4' 3' 2' 1' 1' 1'

Fin

La Llorona

1

Dm Gm

A A F—F A A C' Bb A C' Bb Bb
6 6 4—4 6 6 1' 7b 6 1' 7b 7b

5

Dm A7

A A F—F A F G E—E A
6 6 4—4 6 4 5 3—3 3 6

1ª

9

2ª Dm C

E A D' D' D' D' F' D' E' C' C' E' C' C'
3 6 2' 2' 2' 2' 4' 2' 3' 1' 1' 3' 1' 1'

14

Bb A

Bb Bb Bb—Bb D' D' C# A—A A
7b 7b 7b—7b 2' 2' 1# 6—6 6

A7 1ª

18

A7 2ª Dm Gm

A A A A F—F A A C' Bb A C' Bb Bb
6 6 6 6 4—4 6 6 1' 7b 6 1' 7b 7b

23

Dm A7

A A F—F A F G E—E A
6 6 4—4 6 4 5 3—3 3 6

1ª

27

2ª

Dm

C

E A D' D' D' D' F' D' E' C' C' E' C' C'

3 6 2' 2' 2' 2' 4' 2' 3' 1' 1' 3' 1' 1'

32

Bb

A

A7 1ª

A7 2ª

Bb Bb Bb—Bb D' D' C'# A—A A A A

7b 7b 7b—7b 2' 2' 1'# 6—6 6 6 6

37

A Bb A G F E D A D

6 7b 6 5 4 3 2 6 2'

La Diana

Marimba

1

D' 2'

B 7 B 7 B 7 B 7 A 6 B 7 C' 1' A 6 B 7 G 5 B 7 B 7

G G G D7 G

5

B 7 B 7 A 6 B 7 C' 1' A 6 G 5 B 7 B 7 G 5 D 2 E 3 F# 4# G g F# 4# E 3

G D7 G G G

9

A 6 D 2 E 3 F# 4# G 5 F# 4# E 3 D 2 D 2 E 3 D 2 D' 2' B 7

D7 G G

13

D' 2' B 7 A 6 B 7 C' 1' A 6 B 7 G 5 D' 2' B 7 D 2' B 7 A 6 B 7 C' 1' A 6 G 5 D' 2' B 7 G 5

G D7 G G D7 G G

Al son de la Marimba

1

F

C F A C' C' C' C' C' C' C'—C' C' F' C' A A A A A A A—A A C' A

1 4 6 1' 1' 1' 1' 1' 1' 1'—1' 1' 4' 1' 6 6 6 6 6 6 6—6 6 1' 6

6

G7 C Bb C Gm

F F F F E F A G F E E E D E F G—G C E G D' D' D' D' D' D'

4 4 4 4 3 4 6 5 4 3 3 3 2 3 4 5—5 1 3 5 2' 2' 2' 2' 2' 2'

11

Gm C7 Bb C

D'—D' C' Bb A G G G G F# G C'—C' C E G C' C' C' C' B C' D' C' Bb

2'—2' 1' 7b 6 5 5 5 5 4# 5 1'—1' 1 3 5 1' 1' 1' 1' 7 1' 2' 1' 7b

16

F C7 F F C A7

A A A G A G F G G# A A A A A A—A C' Bb A G G G G—G G Bb A G

6 6 6 5 6 5 4 5 5# 6 6 6 6 6 6—6 1' 7b 6 5 5 5 5—5 5 7b 6 5

22

Dm G7 C7 Gm E7

F E F A G F E D E F G—G C E G D' D' D' C# D' E' D'

4 3 4 6 5 4 3 2 3 4 5—5 1 3 5 2' 2' 2' 1# 2' 4' 3' 2'

28

F D7 Gm C7 F C7 F D.C. Y Fin

C' C' C' B C' E' D' C' Bb Bb Bb A Bb D' C' Bb AA A G A G F—F

1' 1' 1' 7 1' 3' 2' 1' 7b 7b 7b 6 7b 2' 1' 7b 6 6 6 5 6 5 4—4

Fin

Las Posadas- Los Peregrinos- Las Piñatas

C' A F F G A G Bb A Bb C' Bb Bb G E E G Bb
 1' 6 4 4 5 6 5 7b 6 7b 1' 7b 7b 5 3 3 5 7b

A C' B C' D' C' Eb' C' A F F D' D' C# D' C# D'
 6 1' 7 1' 2' 1' 3b' 1' 6 4 4 2' 2' 1# 2' # 2'

F' E' D' C' D' Bb A C' B D' C' G Bb A C' Bb A C' A F
 4' 3' 2' 1' 2' 7b 6 1' 7 2' 1' 5 7b 6 1' 7b 6 1' 6 4

F G A G Bb A Bb C' Bb Bb G E E G Bb A C' B C' D'
 4 5 6 5 7b 6 7b 1' 7b 7b 7b 5 3 3 5 7b 6 1' 7 1' 2'

C' D' Bb A C' B D' C' G Bb A C' Bb A E F G G C' A
 1' 2' 7b 6 1' 7 2' 1' 5 7b 6 1' 7b 6 3 4 5 5 1' 6

G E C' A G E E F G A F G E E F E C C E
 5 3 1' 6 5 3 3 4 5 6 4 5 3 3 4 3 1 1 3

1st 2nd

C F C C G C C C

Detailed description: This is a musical score for marimba, consisting of eight staves of music. Each staff begins with a treble clef and a 3/4 time signature. The music is written in a key with one flat (Bb). Above each staff, there are guitar chords and fingering numbers for the right hand. The chords include F, C7, Bb, F7, and C. The fingering numbers range from 1 to 7. The score includes various musical notations such as eighth notes, quarter notes, and half notes, as well as repeat signs and a key signature change to C major at the end.

43

G G A G A G E E A G G F E D G G
5 5 6 5 6 5 3 3 6 5 5 4 3 2 5 5

C G

49

F E F E G G G E A A B B B G C' C'
4 3 4 3 5 5 5 3 6 6 7 7 7 5 1' 1'

1^a 2^a

C C C F G C

55

G G G E A A B B B G C' C' C' A D' D' E' E' E' C' F' F'
5 5 5 3 6 6 7 7 7 5 1' 1' 1' 6 2' 2' 3' 3' 3' 1' 4' 4'

C F G C F B \flat

61

E' E' E' C' F' F' C' C' C' A D' D' E' E' E' C' F' F'
3' 3' 3' 1' 4' 4' 1' 1' 1' 6 2' 2' 3' 3' 3' 1' 4' 4'

C7 F F B \flat C7 F

67

G G G E A A B B B G C' C' G G G E A A
5 5 5 3 6 6 7 7 7 5 1' 1' 5 5 5 3 6 6

C F G C C F

73

B B B G C' C' C' A D' D' E' E' E' C' F' F'
7 7 7 5 1' 1' 1' 6 2' 2' 3' 3' 3' 1' 4' 4'

G C F B \flat C7 F

79

C' C' C' A D' D' E' E' E' C' F'
1' 1' 1' 6 2' 2' 3' 3' 3' 1' 4'

F B \flat C7 F

Las Golondrinas

Marimba

1

C F G A G A Bb C' D' D'—D' C' Bb A G C F G
 1 4 5 6 5 6 7b 1' 2' 2'—2' 1' 7b 6 5 1 4 5

F C7

6

A C' Bb C' D' C' G—G A Bb A G C F G A G
 6 1' 7b 1' 2' 1' 5—5 a 7b 6 5 1 4 5 6 5

F C7 F

11

F F' F' E' F' E' D' D' Bb G A C' Bb C' Bb G
 4 4' 4' 3' 4' 3' 2' 2' 7b 5 6 1' 7b 1' 7b 5

F7 Bb F C7

16

F C' D' A C' Bb A G C' D' E' F' G' A' G'
 4 1' 2' 6 1' 7b 6 5 1' 2' 3' 4' 5' 6' 5'

F C7 F

21

F' A' G' G' F' E' E' D' E' F' E' D' C' Bb A C' C' Bb C' D'
 4' 6' 5' 5' 4' 3' 3' 2' 3' 4' 3' 2' 1' 7b 6 1' 1' 7 1' 2'

C7 F

26

C' Bb A A Bb C' D' E' F' E' D' D' Bb G
 1' 7b 6 6 7b 1' 2' 3' 4' 3' 2' 2' 7b 5

F Bb

30

A C' Bb C' Bb G F—F F
 6 1' 7 1' 7b 5 4—4 4

F C7 F

Cielito Lindo

1 C C C

C' C' A—A B G C' C' A—A B G C' C' A—A B G
1' 1' 6—6 7 5 1' 1' 6—6 7 5 1' 1' 6—6 7 5

7 G7 G7

F D—D B B B—B A G F E D—D E F
4 2—2 7 7 7—7 6 5 4 3 2—2 3 4

13 C C C7

G G G—G F E D C—C G A B C' D' E' D' C'
5 5 5—5 4 3 2 1—1 5 6 7 1' 2' 3' 2' 1'

19 F F G7 C

A—A D' D' C' E' C—C G
6—6 2' 2' 1' 5' 1'—1' 5

25 G7

A A G—G A G F' F' D—D B G
6 6 5—5 6 5 4' 4' 2'—2' 7 5

29 C

A A G—G F E D C—C
6 6 5—5 4 3 2 1—1

Himno a la Alegría

1

G D G D7 G D7

B B C' D' D' C' B A G G A B B A B B C' D' D' C' B A

7 7 1' 2' 2' 1' 7 6 5 5 6 7 7 6 7 7 1' 2' 2' 1' 7 6

7

G D7 G D G D G D G B7 Em A7 D

G G A B A G A A B G A B C' B G A B C' B A G A D B

5 5 6 7 6 5 6 6 7 5 6 7 1' 7 5 6 7 1' 7 6 5 6 2 7

13

G D7 G D G G D

B B C' D' D' C' B A G G A B A G B B C' D' D' C' B A

7 7 1' 2' 2' 1' 7 6 5 5 6 7 6 5 7 7 1' 2' 2' 1' 7 6

19

G D7 G D7 G D7 G D G

G G A B B A B B C' D' D' C' B A G G A B A G A A B G

5 5 6 7 7 6 7 7 1' 2' 2' 1' 7 6 5 5 6 7 6 5 6 6 7 5

26

D G D G B7 Em A7 D G D7 G D G

A B C' B G A B C' B A G A D B B B C' D' D' C' B A G G A B A G

6 7 1' 7 5 6 7 1' 7 6 5 6 2 7 7 7 1' 2' 2' 1' 7 6 5 5 6 7 6 5

Bolero

C F C F C F

1

C F C7

4

p

C C7

7

C

10

f

G7 C C7

13

C D \flat E \flat

16

cresc.

D \flat C

19

C C

mf

G7

C G7

C

Dmin G7

Dmin

G7 Dmin G7

G7

Dmin C G7 C

Dmin

C C7

p

C C7

C

46 *f* C

49 G7 C C7

52 C Db Eb *cresc.*

55 Db C

58 C C *ff* *Accel.*

61 C *ff*

Chapultepec

Marimba

Allegro

1 G D7 D7

7 G G D

13 D C#7 Emin A7 D9 D7 G

19 G G Gdim Amin

25 D7 D7 Amin D7 D7 B7 Emin

31 A7 D7 D9 D9b G G G

37 G Dmin F7 Amin C

43 Cmin G E9 E9b Amin D7 G

Tuxtla

Marimba

1 C G7 C

5 G7 C

9 C G7 C

13 D7 D7 G

17 G7 C G7 C

21 G7 C

25 C G7 C

29 G7 C

Palillos Chinos

1 G7 C G7

G G G G G G G G G G G B B B
 F F F F E E E E E D D D
 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 7 7 7
 4 4 3 3 2

6 C G7

B A B C' C' C' C' B A G G G G G G
 D A B C C C C B A F G G F G G
 7 6 7 1' 1' 1' 1' 7 6 5 5 5 5 5 5
 2 1 1 1 4 4 5

11 C G7 C

G G G G G G B B B B A B C' C' C'
 E E E E E D D D A B C C C
 5 5 5 5 5 7 7 7 7 6 7 1' 1' 1'
 3 3 2 2 2 1 1 1 1

16 G7 C

C' E' D' C' B A G G G A G
 C A G C D E E E A G
 1' 3' 2' 1' 7 6 5 5 5 6 5
 1 5 5 2 2 3 3 5

21 G7 C G7

F F F G F E F G E' D' C'
 D D D 4 F E F E G D' C'
 4 4 4 5 4 3 4 5 3' 2' 1'
 2 2 2 4 4 1 3 3 5 5 5

26 C G7

B A G G G A G F F F G F
 C D
 7 6 5 5 5 6 5 4 4 4 5 4
 1 2

31 C G7 C

E G C A G G G G G G G G
 C E F F E
 3 5 1' 6 5 5 5 5 5 5 5 5
 1 3 4 4 5 5 3

36 G7 C

G G G B B B B A B C' C' C' C' B A
 E D D D E C' C'
 5 5 5 7 7 7 7 6 7 1' 1' 1' 1' 7 6
 3 2 2 2 1

41 G7 C

G G G G G G G G G G G G
 F F E
 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5 5
 4 4 3

45 G7 C

B B B B A B C' C' C' C'
 D D D D C' C'
 7 7 7 7 6 7 1' 1' 1' 1'
 2 2 1

Chiapa de Corzo

Marimba

1 G C Cmin G

5 G A \flat G

9 D7 D7 G

13 A7 A7 D7 F \sharp

17 G C Cmin G

21 G A \flat G E7

25 Amin Amin G G

29 Amin D7 G

Los Changuitos

Anacrusa G D7

E' D' G G' G' E' D' G G' G' E' D' G G' E E' D F# F# E' D'

3' 2' 5 5' 5' 3' 2' 5 5' 5' 3' 2' 5 5' 3 3' 2 4# 4# 3' 2'

6 D7

D F# F# E' D' D F# F# E' D' D F# F# F# G G' G' E' D' G G' G'

2 4# 4# 3' 2' 2 4# 4# 3' 2' 2 4# 4# 4# 5 5' 5' 3' 2' 5 5' 5'

Noche de Paz

1 C G7 C

G A G E G A G E D' D' B B C' C' G
5 6 5 3 5 4 5 3 2' 2' 7 7 1' 1' 5

9 F C F C

A A C' B A G A G E A A C' B A G A G E
6 6 1' 7 6 5 6 5 3 6 6 1' 7 6 5 6 5 3

17 G G7 Am D7 C G7 C

D' E' F' D' B C' C' E' C' G E G F D C C
2' 2' 4' 2' 7 1' 1' 3' 1' 5 3 5 4 2 1 1

25 C G7 C

G A G E G A G E D' D' B B C' C' G
5 6 5 3 5 4 5 3 2' 2' 7 7 1' 1' 5

33 F C F C

A A C' B A G A G E A A C' B A G A G E
6 6 1' 7 6 5 6 5 3 6 6 1' 7 6 5 6 5 3

41 G G7 Am D7 C G7 C

D' E' F' D' B C' C' E' C' G E G F D C C
2' 2' 4' 2' 7 1' 1' 3' 1' 5 3 5 4 2 1 1

Jingle Bells

1 G G C G A7 D D7

B B B B B B B D' G A B C' C' C' C' B B B A A B A D'
7 7 7 7 7 7 7 2' 5 6 7 1' 1' 1' 1' 7 7 7 6 6 7 6 2'

9 G G C G D7 G

B B B B B B B D' G A B C' C' C' C' B B D' D' C' A G D D
7 7 7 7 7 7 7 2' 5 6 7 1' 1' 1' 1' 7 7 2' 2' 1' 6 5 2 2

17 G G C C D7 G 1ª

D B A G D D D D B A G E E E E C' B A D' D' D' E' D' C' A B D D
2 7 6 5 2 2 2 2 7 6 5 3 3 3 3 1' 7 6 2' 2' 2' 3' 2' 1' 6 7 2 2

25 G 2ª G G C G A7

G D' B B B B B B B D' G A B C' C' C' C' B B B A A B
5 2' 7 7 7 7 7 7 7 2' 5 6 7 1' 1' 1' 1' 7 7 7 6 6 7

33 D D7 G G

A D' B B B B B B B B D' G A B
6 2' 7 7 7 7 7 7 7 7 2' 5 6 7

38 C G D7 G G

C' C' C' C' B B D' D' C' A G D D G
1' 1' 1' 1' 7 7 2' 2' 1' 6 5 2 2 5

Yolotli

Allegro $\text{♩} = 120$

Marimba

1 A *p* C *f* E7

4 Amin *f* B G7 *ff* G7

7 *f* C B C B *ff* *f* G7

10 *ff* *f* G7 C B C B *ff* *ff*

13

Dmin B Emin C#7 F#m D# G#m Eb7 Eb D Db

16

D Db C

19

cadencia rápido cresc. molto ff

5

22

f ff f

G7 G7 C B C B

25

ff *f* *ff*

G7 G7

28

f *ff* *p*

C B C B A7 Dmin G7 C

31

f *ff* *Fin*

G7 C Dmin

D.C. Y Fin

Marimboleando (para 6 baquetas)

Marimba

1

p

Dmin Emin Dmin7 G7 F Bdim

4

p

Emin Amin7 Dmin7 G7 C

7

p

F Bdim Emin Amin7 Dmin7 G7

10

p

C B7 Emin

13

B7 Emin C D7

f

16

G Emin D7 F G

8^{va}

19

p F Bdim Emin Amin7 Dmin7 G7

22

C Dmin7 Emin Amin7

f

25

Dmin7 G7 C Amin7 F Dmin7

28

Emin Amin7 Dmin7 Emin7 Dmin7 G7

31

p

F Bdim Emin Amin7 Dmin7 G7

34

C F Bdim Emin Amin7

37

Dmin7 G7 C Amin7 Bbmin7 Amin7

Baquetofonías (para 6 baquetas)

Marimba

1 *mf* C Dmin C Dmin Emin Dmin Ddim

A

4 *f* C G7

(8va)

7 *f* C Amin Amin E7 Amin F

10 *f* F G7 Emin Amin Dmin G7

13 *ff* *f* *Sva* *B*

16 *Sva* *1ª*

19 *C* *Sva* *p* *Emin* *Dmin* *G7* *G* *F*

22 *(Sva)* *mf* *Emin* *Dmin* *G* *F* *Emin* *Dmin*

8va -----

25 *f*

Dmin G Dmin G G F

(8va) -----

28 Emin Eb G F Emin Bb

31

D

8va -----

34 *f*

C G7 C Amin E7

(8va)-----,

37

p

Amin F G7 Emin Amin

40

f

mf

Dmin G7 B_b C Dmin

43

mf

C Dmin Emin Dmin Ddim

a la A dos veces y Φ

(8va)-----,

45

ff

F# Dmin

Nandacacué

(para 6 baquetas)

♩.108

Marimba

1

3

5

7

B \flat D E \flat B

This musical score is a piano accompaniment for marimba, consisting of five systems of two staves each. The music is written in 5/4 time and features a complex melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. The chords are labeled as follows:

- Measures 9-10: Amin
- Measures 11-12: F
- Measures 13-14: E7
- Measures 15-16: G
- Measures 17-18: Bb7

The score includes various musical notations such as slurs, ties, and dynamic markings. The right hand often plays chords with moving lines, while the left hand provides a steady bass accompaniment.

19

Amin

D

21

Amin

D

23

Amin

25

G

27

F

29

E7

31

Amin

Amin

33

G

35

F

37

E7

39 *f* A7 *p* Dmin

41 *f* G7 *p* C

43 *f* F B7

45 E7 Amin

47 *f* A7 *p* Dmin

49

f
G7

p
C

51

f
F

p
B7

53

p
E7

p
Amin

55

ff
Amin

p
Dmin

57

p
C

p
E7

59

F7 E7 Amin *ff*

61

p Dmin G7 C F

63

E7 Eb7

65

D.C. 2 veces y \emptyset

F# Amin G Amin

67

p

8^{va}

69

71

f

Accel.

71

73

p

73

75

Amin

f Accel.

75

78

78

Sinfonía India

Allegro vivo

Marimba

1

mf

C F C F C F C F

5

C G C G C G7 C | Dmin

9

Amin Dmin C G7 Amin G7 C G7

13

C C Dmin Amin G7 Amin Cmin

17

Cmin F C G7 Cmin Fmin Cmin

20

B \flat 7 E \flat Fmin G7 Fmin

23

Cmin G7 Amin E7 C

Fantasía Profana

Zeferino Nandayapa Ralda

Molto vivace ♩ = 100

This musical score is for a symphony orchestra and marimba/piano. The tempo is marked 'Molto vivace' with a metronome marking of 100. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The score is divided into several systems of staves:

- Flauta**: Flute part, mostly rests.
- Oboes I-II**: Oboe parts, mostly rests.
- Clarinetes I, II**: Clarinet parts, playing a rhythmic pattern starting in measure 5, marked *f*.
- Fagot**: Bassoon part, playing a rhythmic pattern starting in measure 5, marked *f*.
- Cornos I, II**: Horn parts, playing a rhythmic pattern starting in measure 5, marked *f*.
- Trompetas I, II**: Trumpet parts, playing a rhythmic pattern starting in measure 5, marked *f*.
- Trombones I, II**: Trombone parts, playing a rhythmic pattern starting in measure 5, marked *f*.
- Timbal**: Snare drum, playing a rhythmic pattern in measures 1-6, marked *mf*.
- Percusiones**: Percussion, playing a rhythmic pattern in measures 1-6, marked *mf*.
- Marimba o Piano**: Marimba or piano, playing a rhythmic pattern in measures 1-6, marked *mf*. Chords are indicated: F min, Fm7(♭5), G min, G♭min.
- Violin I**: Violin I part, mostly rests.
- Violin II**: Violin II part, mostly rests.
- Viola I, II**: Viola parts, mostly rests.
- Violoncellos I, II**: Cello parts, playing a rhythmic pattern starting in measure 5, marked *f*.
- Contrabajo**: Double bass, playing a rhythmic pattern in measures 1-6, marked *mf*.

♩ = 90 comodo

The musical score is arranged in a standard orchestral layout. The instruments and their parts are as follows:

- Fl. (Flute):** Part 1, starting with *ff* and transitioning to *p* and *f*.
- Ob. III (Oboe):** Part 1, starting with *ff* and transitioning to *p* and *f*.
- Clar. III (Clarinet):** Part 1, starting with *ff* and transitioning to *p* and *f*.
- Fg. (Bassoon):** Part 1, starting with *ff* and transitioning to *p* and *f*.
- Cor. III (Cor Anglais):** Part 1, starting with *ff* and transitioning to *f*.
- Trp. III (Trumpet):** Part 1, starting with *ff* and transitioning to *f*.
- Tbn. III (Trombone):** Part 1, starting with *ff* and transitioning to *f*.
- Timb. (Timpani):** Part 1, starting with *ff* and transitioning to *p* and *f*.
- Perc. (Percussion):** Part 1, starting with *ff* and transitioning to *p* and *f*.
- Mar. o Pno. (Marimba or Piano):** Part 1, starting with *ff* and transitioning to *p* and *f*. Includes a chord marking *F min/A \flat* .
- Vln. I (Violin I):** Part 1, starting with *ff* and transitioning to *f*.
- Vln. II (Violin II):** Part 1, starting with *ff* and transitioning to *f*.
- Vla. III (Viola):** Part 1, starting with *ff* and transitioning to *f*.
- Vc. III (Violoncello):** Part 1, starting with *ff* and transitioning to *f*.
- C. Bajo (Double Bass):** Part 1, starting with *ff* and transitioning to *p* and *f*.

Musical score for a symphony orchestra, page 109. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe III (Ob. III), Clarinet III (Clar. III), Bassoon (Fg.), Cor III (Cor. III), Trumpet III (Trp. III), Trombone III (Trbn. III), Timpani (Timb.), Percussion (Perc.), Maracas/Piano (Mar. o Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola III (Vla. III), Violoncello III (Vc. III), and Contrabass (C. Bajo). The music is in 4/4 time with a key signature of two flats. It features dynamic markings of piano (*p*) and forte (*f*) across various measures.

Musical score for a symphony orchestra and marimba, starting at measure 15. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob. I.II.), Clarinet (Clar. I.II.), Bassoon (Fg.), Cor Anglais (Cor. I.II.), Trumpet (Trp. I.II.), Trombone (Trbn. I.II.), Timpani (Timp.), Percussion (Perc.), Marimba or Piano (Mar. o Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla. I.II.), Violoncello (Vc. I.II.), and Double Bass (C. Bajo).

The marimba part includes the following chord symbols: $A\flat$, $A\flat m$, $E\flat$, $C m$, $A m 7(\flat 5)$, and $G 7/F$.

Fl. 18
 Ob. I.II. 18
 Clar. I.II. 18
 Fg. 18
 Cor. I.II. 18
 Trp. I.II. 18
 Trbn. I.II. 18
 Timb. 18
 Perc. 18
 Mar. o Pno. 18
 Vln. I. 18
 Vln. II. 18
 Vla. I.II. 18
 Vc. I.II. 18
 C. Bajo 18

Dynamics: *ff*, *p*
 Chords: B9/D \flat , C7, F

Fl *f* *p* *f*
 Ob. I, II *f* *f*
 Clar. I, II *f* *f*
 Fg *f* *p* *f*
 Cor. I, II *f* *f*
 Trp. I, II *f* *f*
 Trbn. I, II *f* *f*
 Timb *f*
 Perc *f* *p* *f*
 Mar. o Pno. *f* *p* *f*
 Vln. I *f* *f*
 Vln. II *f* *f*
 Via. I, II *f* *f*
 Vc. I, II *f* *f*
 C. Bajo *f* *p* *f*

Fl.
 Ob. I.II.
 Clar. I.II.
 Fg.
 Cor. I.II.
 Trp. I.II.
 Trbn. I.II.
 Timb.
 Perc.
 Mar. o Pno.
 Vln. I
 Vln. II
 Vla. I.II.
 Vc. I.II.
 C. Bajo

Musical score for a symphony orchestra, page 113. The score includes parts for Flute, Oboe III, Clarinet III, Bassoon, Cor I, Trumpet I, Trombone I, Timpani, Percussion, Maracas/Piano, Violin I, Violin II, Viola III, Violoncello, and Contrabass. The music is in 4/4 time and features dynamic markings such as *sfz* and *f*.

vivace ♩ = 160

Fl.

Ob. I.II.

Clar. I.II.

Fg.

Cor. I.II.

Trp. I.II.

Trbn. I.II.

Timb.

Perc.

Mar. o Pno.

mf

Fmin Abmin Gmin G♭min

vivace ♩ = 160

Vln. I

Vln. II

Vla. I.II.

Vc. I.II.

C. Bajo

mf

Fidelidad
lento $\text{♩} = 48$

solo

FL

Ob. I. II.

Clar. I. II.

Fg.

Cor. I. II.

Trp. I. II.

Trbn. I. II.

Timb.

Perc.

Már. o Pno.

Emin F#min Em#min Emin Emin Amin D7

Fidelidad
lento $\text{♩} = 48$

1.ª VEZ TACT

2.ª VEZ TACT

3.ª VEZ TACT

4.ª VEZ TACT

Vln. I

Vln. II

Vla. I. II.

Vc. I. II.

C. Bajo

This musical score page contains measures 51 through 60 for a symphony orchestra and marimba/piano. The instruments are arranged as follows:

- Flute (Fl.):** Measure 51 has a whole note G4. Measures 52-60 have rests.
- Oboe I (Ob. I.I.):** Measures 51-52 have rests. Measure 53 begins a melodic line starting on G4 with a *mf* dynamic. It continues through measures 54-60.
- Clarinet I (Clar. I.I.):** Measures 51-52 have rests. Measure 53 begins a melodic line starting on G4 with a *mf* dynamic. It continues through measures 54-60.
- Bassoon (Fg.):** Measures 51-52 have rests. Measure 53 begins a melodic line starting on G3 with a *mf* dynamic. It continues through measures 54-60.
- Cor I (Cor. I.I.):** Measures 51-52 have rests. Measure 53 begins a melodic line starting on G4 with a *mf* dynamic. It continues through measures 54-60.
- Trumpet I (Trp. I.I.):** Measures 51-60 have rests.
- Trombone I (Trbn. I.I.):** Measures 51-52 have rests. Measure 53 begins a melodic line starting on G2 with a *mf* dynamic. It continues through measures 54-60.
- Timpani (Timb.):** Measures 51-60 have rests.
- Percussion (Perc.):** Measures 51-60 have a rhythmic pattern of eighth notes marked with an 'X'.
- Marimba or Piano (Mar. o Pno.):** Measures 51-60 have a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a bass line in the left hand. Chords G, C, F#7, B7, and Emin are indicated above the right hand. The dynamic is *mf*.
- Violin I (Vln. I):** Measures 51-60 have a melodic line starting on G4 with a *mf* dynamic.
- Violin II (Vln. II):** Measures 51-60 have a melodic line starting on G4 with a *mf* dynamic.
- Viola I (Vla. I.I.):** Measures 51-60 have a melodic line starting on G3 with a *mf* dynamic.
- Violoncello I (Vc. I.I.):** Measures 51-60 have a melodic line starting on G2 with a *mf* dynamic.
- Double Bass (C Bajo):** Measures 51-60 have a melodic line starting on G1 with a *mf* dynamic.

Musical score for a symphony orchestra, featuring woodwinds, brass, percussion, strings, and piano. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe I, II, III (Ob. I, II, III), Clarinet I, II, III (Clar. I, II, III), Bassoon (Fg.), Cor Anglais (Cor. I, II), Trumpet I, II, III (Trp. I, II, III), Trombone I, II, III (Trbn. I, II, III), Timpani (Timp.), Percussion (Perc.), Piano (Mar. o Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola I, II, III (Vla. I, II, III), Violoncello I, II, III (Vc. I, II, III), and Contrabass (C. Bajo).

The score is in 2/4 time and features a dynamic of fortissimo (*f*). The piano part includes chord markings: F#min7 B7, Dmin7, E, Dmin7, E7, and F#min6. The score includes first and second endings (1^a, 2^a) and a repeat sign with a first ending (2) at the end of the section.

Musical score for Marimba and orchestra, measures 56-61. The score includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob. I.II), Clarinet (Clar. I.II), Bassoon (Fg.), Cor (Cor. I.II), Trumpet (Trp. I.II), Trombone (Trbn. I.II), Timpani (Timb.), Percussion (Perc.), Marimba (Mar. o Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola I.II (Vla. I.II), Violoncello (Vc. I.II), and Contrabass (C. Bajo). The Marimba part includes chord markings: F min7, G, F min7, G, G, F min, Bb, Eb, Ab, D7. The score features various dynamics such as *p* and *pp*, and includes a double bar line with a second ending mark.

This page contains the musical score for measures 73 through 78. The score is arranged in systems for various instruments. The Marimba (Mar. o Pno.) part is the central focus, with a bass line that includes chordal accompaniment and a treble line with melodic fragments. The orchestral parts include Flute (Fl.), Oboe II (Ob. II), Clarinet II (Clar. II), Bassoon (Fg.), Cor II (Cor. II), Trumpet II (Trp. II), Trombone II (Trbn. II), Timpani (Tmb.), Percussion (Perc.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola III (Vla. III), Violoncello III (Vc. III), and Contrabass (C. Bajo).

The Marimba part features several chords: G, F, E, F#min, B7, Emin, Amin, and D7. The score includes dynamic markings such as *f* (forte), *p* (piano), and *pp* (pianissimo), as well as articulation marks like accents and slurs. The percussion part shows a rhythmic pattern of eighth notes. The woodwind and string parts have melodic lines with various dynamics and articulations.

Fl
 Ob. III
 Clar. III
 Fg
 Cor. III
 Trp. III
 Trbn. III
 Timb
 Perc
 Mar. o Pno
 Cmin7 F F7 E Eb D Eb E
 Vln. I
 Vln. II
 Vla. III
 Vc. III
 C. Bajo

101 *solo* **A**

Fl.

mf

Ob. I, II.

Clar. I, II.

Fg.

A

Cor. I, II.

Trp. I, II.

Trbn. I, II.

A

Timb.

Perc.

mf

A

Mar. o Pno.

F7 E Eb D D♭C7 B C F

mf F D7 Gmin C7

A

Vln. I.

Vln. II.

Vla. I, II.

Vc. I, II.

C. Bajo

mf

107

Fl. *f* *solo*

Ob. I/II *f* *solo*

Clar. I/II *f*

Fg. *f*

Cor. I/II *f*

Trp. I/II *f*

Trbn. I/II *f*

Timb. *f*

Perc. *f*

Mar. o Pno. *f*

Vln. I *f*

Vln. II *f*

Vla. I/II *f*

Vc. I/II *f*

C. Bajo *f*

Chords: F, Cmin7, F7, Bb, G, Dmin7, G7, Bb, C7

113

Fl.

Ob. I.H.

Clar. I.H.

Fg.

Cor. I.H.

Trp. I.H.

Trbn. I.H.

Timb.

Perc.

Mar. o Pno.

Vln. I

Vln. II

Vla. I.H.

Vc. I.H.

C. Bajo

B

f *mf* *f* *mf* *f* *mf*

F Dmin Gmin C7 F Dmin Bb7 A7

118
 Fl. *mf*
 Ob. I.II.
 Clar. I.II.
 Fg.
 Cor. I.II.
 Trp. I.II. *f*
 Trbn. I.II. *f*
 Timb.
 Perc.
 Mar. o Pno. *f* *mf*
 Dmin F G7 C7 F D7
 Vln. I *f*
 Vln. II *f*
 Vla. I.II. *f*
 Vc. I.II. *f*
 C. Bajo *f* *mf*

C
 C
 C
 C
 C
 C
 C

130

Fl.

Ob. I.II.

Clar. I.II.

Fg.

Cor. I.II.

Trp. I.II.

Trbn. I.II.

Timb.

Perc.

Mar. o Pno.

FC7 F Cmin7 F7 Cmin7 F7 F7 E Eb D Eb E

Vln. I

Vln. II

Vla. I.II.

Vc. I.II.

C. Bajo

Fl.
 Ob. III.
 Clar. III.
 Fg.
 Cor. III.
 Trp. III.
 Trbn. III.
 Timb.
 Perc.
 Mar. o Pno
 F7 E E \flat D D \flat C B7 C7 F
 Vln. I
 Vln. II
 Vla. III
 Vc. III
 C. Bajo

Método para marimba
—con un tiraje de 1 000 ejemplares—
se terminó de imprimir en el mes de noviembre de 1998
en los talleres de Comunicación Gráfica P.J., S.A de C.V.
Arroz 226, Col. Santa Isabel Industrial,
México D.F.



Centro de
Información y
Documentación

Alberto Beltrán



009740

 **CONACULTA**
CULTURAS POPULARES


Coneculta

