



**CONSERVATORIO SUPERIOR DE MÚSICA
“RAFAEL OROZCO” DE CÓRDOBA**

Departamento: viento y percusión

Especialidad e Itinerario: Percusión (Itinerario de instrumentos sinfónicos)

Curso: 2015-2016

Trabajo Fin de Estudios

Memoria

**MARIMBA SPIRITUAL
ELEMENTOS DE LAS MÚSICAS ÉTNICAS**

Autor: Alejandro Camacho Cano

Tutor: M. Luisa Jiménez Molina

Córdoba

Junio 2016

Resumen

Este trabajo tiene como objeto el análisis y revisión de la obra *Marimba Spiritual* del compositor japonés Minoru Miki, por lo que el contenido del mismo no se aleja de puros métodos de análisis, en el que se pueden observar los diferentes parámetros sobre los que se construye esta obra maestra del repertorio contemporáneo para percusión. Sin embargo, el trabajo va más allá desglosando una serie de factores que intervienen en el proceso compositivo de la pieza como es el caso de: el lenguaje japonés, el lenguaje africano y el lenguaje contemporáneo que utiliza el propio compositor.

En el trabajo se relacionan todos estos elementos entre sí y se realiza el hecho de ser una obra musical japonesa que ha sido difundida en el medio Occidental. En el análisis como tal, serán reconocidos los diferentes materiales y lenguajes utilizados por medio de ejemplos y se irá viendo la posterior evolución de los mismos según va avanzando la pieza.

ÍNDICE

1. Justificación del tema.....	1
2. Objetivos.....	1
3. Desarrollo.....	2
3.1. Contexto de la obra.....	2
3.1.1. Biografía.....	2
3.1.2. <i>Marimba Spiritual</i>	3
3.2. Lenguajes de <i>Marimba Spiritual</i>.....	4
3.2.1. Elementos japoneses.....	4
A) Música cortesana (<i>gagaku</i>).....	5
B) Música teatral.....	6
C) Los tambores Taiko.....	6
3.2.2. Elementos africanos.....	6
3.2.3. Lenguaje contemporáneo.....	7
3.3. Análisis y relación de los distintos lenguajes empleados.....	8
3.3.1. Primera sección "Réquiem".....	8
3.3.2. Cadencia.....	13
3.3.3. Segunda sección "Resurrección".....	13
3.4. Propuestas interpretativas.....	17
4. Metodología.....	17
5. Fuentes consultadas.....	18
6. Estimación de medios materiales necesarios para la realización.....	18
7. Valoración crítica.....	18
8. Conclusión.....	19
9. Bibliografía.....	20
10. Apéndices.....	21

1. Justificación del tema

Marimba Spiritual es una obra muy reconocida dentro del repertorio para percusión. En este caso como conjunto de cámara y papel solista de la marimba he considerado propio hacer un acercamiento de la pieza solventando así los diversos problemas que como intérprete podría tener a la hora de tocar la pieza. Este acercamiento lo hago mediante el estudio en profundidad de la obra así como el estudio de diferentes músicas étnicas: la japonesa y la africana, combinada dentro de un lenguaje contemporáneo en cuanto a composición.

Considero importante el tratar este tema ya que muchas de las piezas posteriores compuestas para percusión solista se han visto influenciadas por el modo de composición *de Marimba Spiritual*. Es importante tener en cuenta la relación existente entre la música tradicional japonesa y los tintes africanos que intervienen en la obra; un tipo de concepción musical que no se suele dar a conocer en los conservatorios y sin embargo tan presente está en las composiciones contemporáneas. Se produce así una paradoja, en la que se interpretan piezas fundamentadas en músicas étnicas pero no conocemos el lenguaje de éstas, por lo que me parece interesante indagar en el estudio de la obra.

Por ello el trabajo engloba diversos aspectos que rodean la marimba en base a la obra de Minoru Miki no solo desde el punto de vista compositivo, también desde el punto de vista sociológico y estético en cuanto a la interpretación. No sería posible un completo entendimiento del trabajo de compositores como Zivkovic sin conocer todos estos aspectos.

2. Objetivos

- Examinar y analizar la obra *Marimba Spiritual* teniendo en cuenta el ámbito en el que se desarrolla con el fin de interpretarla lo más fielmente posible.
- Contextualizar la pieza teniendo en cuenta las directrices socioculturales que influyeron en su composición.
- Relacionar el rol de las distintas estéticas étnicas en las que se fundamenta la pieza.
- Establecer una propuesta interpretativa en base al estudio fonográfico y el análisis de obra.

3. Desarrollo

3.1. Contexto de la obra

La obra *Marimba Spiritual* está basada en un periodo de hambrunas que sufrió parte del África Subsahariana en los años 80, en concreto en 1983, año de la creación de dicha pieza. Por ello antes de comenzar directamente con el análisis de la pieza y las culturas de las cuales se rodea me gustaría hablar de las personas que influyeron en esta creación, tanto compositor como intérprete.

3.1.1 Biografía

Minoru Miki nació en la ciudad japonesa Tokushima (isla de Shikoku) en el año 1930. La base de sus estudios se fundamentó en el aprendizaje de la música tradicional de Japón, y sus posteriores composiciones dieron lugar a un amplio repertorio de música contemporánea mediante la utilización de los instrumentos musicales más característicos de su cultura. Estudió en la Universidad de Artes y Música de Tokio en la cual se graduó en Composición.

Uno de sus mayores proyectos fue la composición de 8 óperas. Algunas de ellas llegaron incluso a estrenarse en inglés y otras muchas dieron la vuelta al mundo. En 1986 crea la "Miki Ópera Company" para componer óperas folclóricas, algunas de ellas premiadas y representadas más de 100 veces y también compuso óperas narrativas por medio de un estilo creado por él mismo, operetas, óperas corales, una opereta, y una ópera antinuclear a modo de queja. En 1970 recibió el premio en el Festival de Artes de Japón por su labor como difusor de la tradición Japonesa a Occidente. En 1964 funda "Nihon Ongaku Shudan" (Pro Música Nipponia). Él quería internacionalizar los instrumentos tradicionales japoneses.

En 1981 pudo relacionar los instrumentos tradicionales japoneses con una orquesta sinfónica mediante su sinfonía *Sinfonía para dos mundos*, cuyo estreno por la sinfónica de New York fue en el año 1994. Minoru Miki centró su atención también en el campo de los instrumentos de percusión para los cuales compuso una serie de obras que pasaron a un nivel internacional como es el caso de *Time* para marimba solista y *Marimba Spiritual* encargada por la intérprete y también compositora Keiko Abe. Escribió tres libros: *Teoría para la composición sobre instrumentos japoneses* en 1996, *Durante el proceso de composición de la ópera la historia de Genji* en 2001 y *Minoru Miki su trayectoria con el Koto de 21 cuerdas* en 2004. Finalmente Minoru Miki murió en Diciembre del 2011 en Tokyo. Su labor como

difusor de la música contemporánea por Japón y Occidente le llevó a conocer algunos intérpretes de reconocido prestigio. Es el caso de la marimbista japonesa Keiko Abe, a la cual va dedicada la obra *Marimba Spiritual*.

Keiko Abe nació en 1937 en Tokyo (Japón), comenzó sus estudios musicales de xilófono con el profesor Eiichi Asabuki y finalizó su licenciatura en la Universidad Gakugei. En 1993 fue la primera mujer incluida en el salón de la fama de la Percussive Art Society (sociedad que sigue teniendo vigencia en la actualidad), Keiko Abe es compositora de un amplio número de piezas para marimba solista que han formado parte del repertorio en los estudiantes de percusión, es el caso de obras como: *Frogs, Michi, Wind in the bamboo grove, Dream of the cherry blossoms*, obras para marimba y acompañamiento de percusión como: *The wave* y conciertos para marimba y orquesta: *Prim rhapsody* interpretado este último por el joven percusionista internacional Martin Grubinger. En su proceso de composición hace un gran uso de la improvisación y el desarrollo de ideas. Esta es una característica muy presente que dotan a sus piezas de gran energía y vitalismo. Su repertorio está formado por cerca de 70 composiciones. Keiko Abe fue la primera mujer que dio un recital de marimba como tal, con obras escritas exclusivamente para el instrumento y por tanto fue pionera en la marimba de Japón y esto le llevó a desarrollar el instrumento que conocemos hoy en día, la marimba de concierto de cinco octavas.

3.1.2. *Marimba Spiritual*

Cuando Minoru Miki había completado el primer acto de su Ópera *Joruri* recibió el encargo de la marimbista y compositora Keiko Abe para la composición de *Marimba Spiritual*. Esta fue la tercera composición de Minoru Miki para marimba precedida por *Time* y su *Concierto para marimba y orquesta*. En este caso, la obra sería para marimba y tres percusionistas. La obra la finalizó en enero de 1984, año en el que se producen en el África Subsahariana una etapa de hambrunas. En 1983 se produce una paradoja social bastante grave entre el hambre de los países menos desarrollados y la abundancia de alimentos en los sí desarrollados. Los países desarrollados dedicaron dinero a reducir excedentes como por ejemplo los productos lácteos, cereales, y otros productos agrícolas mientras que los países menos desarrollados tenían dificultades. Incluso sin las sequías que se estaban produciendo en esa época y las inundaciones, seguiría el hambre, a menos que las políticas internacionales previeran incentivos de producción y medios económicos para el aumento del suministro de alimentos.

Sin embargo, la pobreza y falta de alimentos perduró. Se vivieron pocos progresos. Una mortalidad que en 1983-84 superó las cifras del holocausto vivido en la Segunda Guerra Mundial. Aprovechando el encargo de Keiko Abe, Minoru Miki tubo la necesidad de plasmar en su nueva obra todo esto que estaba sucediendo en África, ya que él vivió la tragedia de la Segunda Guerra Mundial. Por esta contextualización histórica de 1983 Minoru Miki utiliza la marimba como instrumento africano en su origen. La obra *Marimba Spiritual* consta pues de dos partes (secciones) fundamentales separadas por una cadencia. Una primera parte a modo de réquiem estático (representado todas esas muertes en África) en la cual utiliza diferentes escalas y una segunda parte más rápida representando una resurrección del pueblo. El título *Marimba Spiritual* es un resumen del total proceso entre el Réquiem y la Resurrección.

La obra está compuesta por medio de la utilización de elementos de dos culturas diferentes: África y Japón, y todo ello viene conducido por el lenguaje contemporáneo con el que escribe el autor Minoru Miki para la difusión de esta en Occidente. La obra dura un total aproximado de 15 minutos y la premier se realizó en marzo de 1984 en el auditorio de Amsterdam "Concertgebouw" por el grupo de percusión "Nievwe Scagwek Group Amsterdam" y posteriormente giró por Europa y América interpretando la obra en multitud de países.

3.2. Lenguajes de *Marimba Spiritual*

3.2.1. Elementos japoneses

La música japonesa está caracterizada por la utilización del contraste. Contraste en los colores, los timbres, la pulsación por medio de la heterofonía y el uso de la palabra. A diferencia de la música occidental, la música japonesa no superdita los motivos y frase a la estructura de la obra, es decir, en Occidente, las piezas musicales siempre tienen como esqueleto una estructura y los materiales que la conforman son esclavos de estas. La música japonesa tiene estructura, pero los materiales están hechos con una concepción de improvisación. Son una serie de motivos y células que se van sucediendo en momentos diferentes y que conforman una melodía. Por lo general, la estructura de la música japonesa se divide en tres partes: "jo", "ho" y "kyu" (introducción, ruptura o cadencia y rápido).

Japón ha recogido con más fuerza que otros países orientales las influencias tecnológicas de Occidente: ciencia, industria, etc. Pero se tiene una mentalidad conservadora en cuanto a

música. La tradición en Japón viene sobretodo de China cuyas influencias comenzaron a expandirse por el centro de Japón.

Considero tres aspectos fundamentales de la música japonesa que han influido en *Marimba Spiritual*:

A) La música cortesana (*gagaku*)

El *gagaku* o música elegante podría describirse como una de las primeras músicas de Japón. El sistema musical de Japón se fundamentaba en el canto budista, al igual que el canto gregoriano en el mundo occidental, e iba desarrollándose y evolucionando en paralelo. De este canto budista surgió la música cortesana inspirada en la China y muy parecida a la coreana. Esta música cortesana o *gagaku* se divide en: *Komagaku* (que es música de la izquierda y llegó a Japón en el siglo V) y *Tógaku* (música de la derecha que llegó a Japón en el siglo VII). La dependencia a derecha o izquierda tiene que ver con elementos como la procedencia geográfica de las composiciones, el color de los trajes, los instrumentos utilizados, etc.

En esta música no se tiene la idea de un ritmo medido y marcado como puede suceder en la música occidental, sino que se presenta una pulsación lenta que fluctúa y puede variar conforme va desarrollándose. Esta música atiende a la estructura general de la música japonesa: introducción, ruptura y rápido. La música de *gagaku* describe historias, escenas y personajes y a pesar de la libertad métrica (rubatos) y la sucesión de motivos e ideas musicales no se da a la improvisación.

B) La música teatral

Surge en torno a un régimen militar entre (1200-1500), cuando se producen las guerras samurái. La música teatral se fue haciendo cada vez más famosa, los sacerdotes ambulantes salían por las calles contando historias mientras utilizaban la *biwa* (instrumento tradicional japonés de cuerda). El drama en los santuarios budistas y la combinación con las historias tradicionales dieron lugar al teatro "no". El teatro "no" consiste en una serie de recitados y cantos de danza por medio de unos actores acompañados de coros a unísono (en determinadas partes sobre tres tambores y una flauta) y por medio de unas estructuras y reglas estrictas. Su evolución dio lugar a pequeños teatros que se realizaban en la calle con marionetas (*Bunraku*) y finalmente el teatro *Kabuki*.

Minoru Miki pudo haber escrito una música más acorde con la cultura occidental manteniendo ese lenguaje contemporáneo pero en la partitura se ve claramente como se asienta la tradición japonesa y una serie de características que describiré y mostraré en su análisis del punto 3.3.

C) Los tambores Taiko

En la partitura *Marimba Spiritual* aparecen estos instrumentos de parche como acompañamiento en su segunda sección: "Resurrección". Se trata de tambores grandes hechos con barriles que tocan en conjunto para llevar el ritmo o guiar por medio de reglas nemotécnicas la composición que se lleve a cabo en caso de no poseer partitura.

En los espectáculos de taiko, los músicos visten ropas características que les definen y les identifican con un grupo social, un clan o una hermandad. Los tipos de tambores taiko generalmente se clasifican atendiendo a su tipo de construcción. De este modo tenemos: Byou-uchi daiko (cuyos parches se disponen clavados en el cuerpo de barril del tambor) y Tsukushime-daiko (en los que encontramos los parches tensados por un aro y una serie de cuerdas por los que estos últimos pueden variar su altura). En la pieza *Marimba Spiritual* encontramos un tipo de cada repartido en las tres voces del acompañamiento, de este modo se hace uso del O'daiko perteneciente al primer grupo y el Shime-daiko perteneciente al segundo grupo. El O'daiko es el tambor más grave dentro de la familia, incluso se pueden encontrar tambores O'daiko situados inamovibles en templos o ciertos lugares de meditación. Los Shime daikos poseen la forma de un tambor normal redoblante y giran en torno a las 14 y 16".

3.2.2. Elementos africanos

Ritmo y tradición oral son las bases estrictas de este tipo de música perteneciente a toda la parte sur de África. El territorio conocido como el África Subsahariana. La música de África es influyente en casi todos los tipos de música popular hoy en día, y esto se debe a la trata con esclavos que sucedió en un momento determinado de la historia. La música de África es utilizada para tratar las cosechas de la estación, canciones para preservar la historia del pueblo y por tanto para preservar la identidad del mismo, alejar problemas y preocupaciones, desahogo emocional, para curar al enfermo, como medio de educación para niños por medio de canciones, incluso como medio de trabajo. Los trabajos físicos son acompañados de música vocal coincidiendo el ritmo de la música con el ritmo del trabajo. Los

instrumentos de percusión tienen el protagonismo de esta cultura en especial el djembe¹. El ritmo africano tiende a ser en un lenguaje occidental un 12/8 en el que se acentúan las partes débiles 2 y 4, es decir, se le da más importancia a los contratiempos.

Existen ciertas diferencias a la hora de comparar la música occidental con la tradición oral africana, pues ciertos ritmos africanos son tan complejos que la falta de notación en el sistema occidental no podría suplir estas carencias en cuanto a la escritura. La culpa de esto la tiene la importante tradición oral entre los africanos y su intención de "hacer hablar al instrumento". Muchas veces en las lenguas de África la variación tonal a la hora de reproducir una sílaba puede cambiar rotundamente el significado de la palabra, la reproducción por tanto de estos tonos por medio de tambores puede servir para imitar la voz humana y en este caso para comunicarse. La repetición es un recurso muy utilizado en la música africana y más concretamente la repetición que hace presencia dentro de lo que sería una especie de diálogo entre un líder y un coro: las denominadas canciones de "llamada y respuesta".

3.2.3. Lenguaje contemporáneo

La escritura contemporánea de música japonesa sufrió un proceso lento para estabilizarse completamente. Este proceso culminó en la creación de un nexo de unión entre las culturas japonesa y occidental, de tal manera, que en muchas partituras vigentes en la actualidad de música japonesa contemporánea se puede observar como mantiene sus propias raíces tradicionales bajo la escritura occidental que a menudo no podía representar con total exactitud la música tradicional japonesa.

Este es uno de los problemas fundamentales a la hora de la modernización de la escritura musical de Japón. Sabemos que la música de Japón fluctúa en el tiempo, el pulso interno varía, se producen ataques por medio de glissandos en las notas graves, ruidos instrumentales, vibratos largos, etc., y la escritura occidental en este caso no está preparada para reproducir todas estas características y elementos con exactitud.

En relación a esta tendencia a lo occidental cabe decir que Minoru Miki no es percusionista, en cambio, la perfecta escritura para el instrumento y la minuciosidad con la que muestra los tempos, redobles, cadencias o secciones deja en evidencia que su escuela compositiva estuvo muy influenciada por la música occidental.

¹ Un tambor de madera con forma de copa y piel de un animal que es sacado del tronco de un árbol y considerado un tambor sagrado.

¿Se trata entonces de una pieza virtuosística?

El contraste entre los instrumentos de parche, los metales resonantes, los bloques de madera y la marimba dan mucho juego a la hora de realizar una performance visual. Esto puede estar perfectamente relacionado con la escritura contemporánea que muchas veces tiende a lo visual y lo virtuosístico. La parte virtuosística de la marimba centrada sobre todo en las escalas, cromatismos y rapidez de la segunda sección no deja indiferente al resto del grupo, quien no solo hace uso del propio instrumento, en este caso los parches, sino que también gritan, improvisan y dan el juego propio para introducirnos en una cultura sin duda tribal, pronto descubriremos si de África o de Japón.

3.3. Análisis y relación entre los distintos lenguajes empleados.

En esta sección he preferido centrarme en la relación existente entre los diferentes elementos sacados de los tres lenguajes (contemporáneo, africano y japonés) dejando un poco más de lado el análisis armónico.

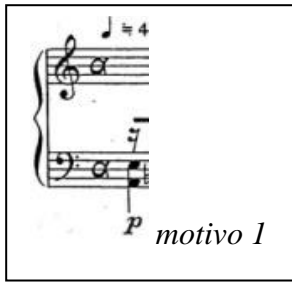
3.3.1 Primera sección "Réquiem"

Es la sección enmarcada desde el comienzo de la obra hasta el compás de ensayo 10 y a su vez está dividida en 5 pequeños grupos que van marcando los cambios entre los diferentes materiales y estructuras.

GRUPO 1: Desde el comienzo hasta el 2 de ensayo

En este primer grupo se muestran los primeros materiales importantes sobre los que se construye la pieza. La marimba sola hace su introducción hasta el cuarto grupo y lo hace mediante una escritura contemporánea en la que parece dejar una pulsación libre, con rubatos y sin establecer un compás claro en cuanto a división en barras de compás. Esta es una característica principal de la música japonesa (*gagaku*). El compositor deja espacios que pueden llegar a ser subjetivos entre un compás y otro.

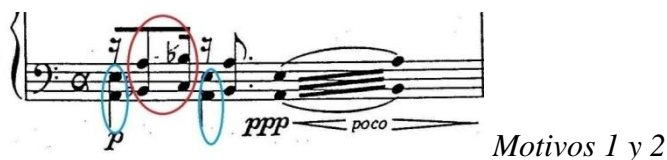
Aquí entra en juego el elemento de la música africana, el ritmo, el corazón latiendo. A modo de motor y como pilar fundamental sobre el que se desarrollarán todos los demás elementos, Minoru Miki elabora el primero de los motivos consistente en un intervalo de quinta (LA-MI) que actúa como un motor rítmico en la mano izquierda recordando a un sonido de tambor que no cesa y que mantiene su pulsación lenta pero al final del compás se produce un alargamiento del tempo subjetivo para el intérprete. Es ahí donde convive el



elemento japonés, es decir, el alargamiento de la pulsación y el misticismo con el cual comienza la obra. ¿Por qué el primer motivo está compuesto sobre las notas LA y MI?

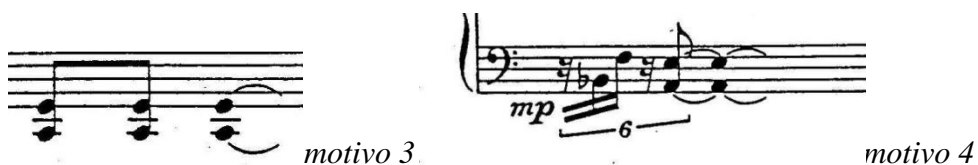
La obra comienza y acaba con estas notas en el bajo, lo que nos da a entender que podríamos estar hablando de algún modo de LA o algo por el estilo, pero si estudiamos las estructuras de la música tradicional japonesa nos damos cuenta que ese LA-MI no son una coincidencia y para ello tenemos que remontarnos al sistema tonal de la música tradicional japonesa de la época medieval en la cual surgía un sistema conformado por tetracordos. Cada tetracordo tenía entre medias una nota central distanciada por una tercera menor de la nota más grave y por una segunda mayor de la nota extrema más aguda de dicho tetracordo, bien, pues la manera que tenían los músicos contemporáneos de transcribir estos tetracordos con una escritura occidental era partiendo de la fijación del tetracordo MI-LA, sobre el cual se formaban los restantes. Es posible que la importancia de estas notas dieran a Minoru Miki la clave para comenzar la escritura de la pieza. En este caso el motivo principal no aparece como un tetracordo sino como un intervalo de quinta ascendente LA-MI.

El segundo motivo introduce las nuevas notas (SIb-DO) y se caracteriza por la rítmica. Queda vigente el elemento africano por medio de ese juego de síncopas que caracterizan el motivo 2. Por tanto, por el momento conviven estos dos motivos con su diferente función.



El tercer motivo introduce el nuevo material compuesto por las corcheas, que al igual que el motivo 1, desempeña la función de corazón rítmico y por medio de las mismas notas LA-MI.

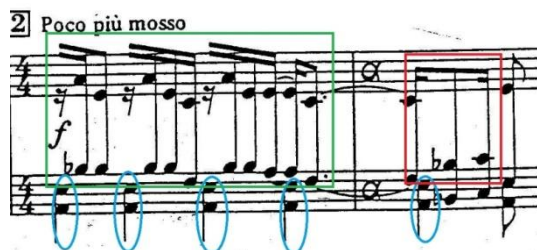
El motivo cuarto entra en el 1 de ensayo bajo el estricto ritmo del motivo 3 y consiste en las fórmulas rítmicas “atresilladas” que más adelante generan el propio motivo de los acompañantes con las cajas de madera (GRUPO 5).



Las notas centrales de los tetracordos son móviles, y tienden a descender hacia la más grave del tetracordo. Surgieron así los semitonos que conforman la escala “In”, y por medio los cuales aparece el SIb. El motivo por el que me hace pensar que el comienzo de la pieza se fundamenta en esta escala es precisamente la aparición de ese juego entre (LA-MI-SIb).

GRUPO 2: Desde el 2 de ensayo hasta el 3 de ensayo

Al comienzo de este grupo se produce un cambio de dinámica, y si tuviera que relacionarlo con alguno de los elementos este sería el elemento japonés: el contraste. A partir de aquí aparece el quinto motivo que sucede entre un movimiento de pregunta y respuesta enérgico entre la mano izquierda (motivo 1) y la mano derecha (motivo 5) y está compuesto por unas semicorcheas que generalmente descenden en intervalo de quinta. (FA-DO), (MI-SIb), etc.



Motivo 5 (verde) sobre motivo 1

GRUPO 3: Desde el 3 de ensayo hasta justo antes del 4 de ensayo

Aquí comenzamos con un nuevo pasaje que incluye nuevas dinámicas y en el cual destacan conjuntamente la unión de los motivos 3 y 4 pero esta vez todo se traslada al área tonal de DO. Ambas manos generan una síncopa que recuerda al motivo 1 solo que esta vez se produce por ampliación. Una síncopa recordemos característica de la música de África, y de nuevo un pasaje en *piano* por medio del seisillo que por fin aparece completo. El seisillo también comienza con un intervalo de quinta descendente. En el segundo compás ya aparecen las notas LAb y REb.

A pesar de poder estar hablando de escalas japonesas y tetracordos, Minoru Miki imprime el carácter occidental con ese juego de quintas que tan común nos resulta haciendo así una especie de síntesis entre la armonía occidental y los sistemas tonales japoneses. En este grupo se ponen en juego los 5 motivos utilizados anteriormente mezclados de tal manera que conforman una nueva textura de melodía acompañada



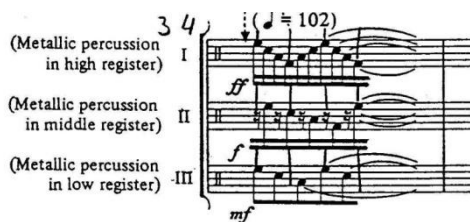
representada por los seisillos y su característica quinta descendente.

Los cuatro últimos compases regresa el área tonal de LA con el bajo en la quinta (LA-MI) sobre los motivos 1 y 2.

GRUPO 4: Desde el 4 de ensayo hasta el 6 de ensayo

La temática, el tempo y la textura vuelven a un estado inicial pero ahora intervienen los tres acompañantes. Recordemos que en el género por excelencia de la música tradicional japonesa (*gagaku*) se irrumpía con sonidos estridentes de tambores o sonidos metálicos parecidos a los del gamelán frente a un colchón armónico de notas largas, vibratos y glisandos en una pulsación que camina lentamente y una dinámica *piano*. Justamente lo que aparece aquí.

Las tres voces del acompañamiento van reduciendo el número de notas conforme cambias de una voz más aguda a otra más grave. Esta característica es bastante común en la



The image shows a musical score for three parts of metallic percussion. The parts are labeled: I (Metallic percussion in high register), II (Metallic percussion in middle register), and III (Metallic percussion in low register). The score is in 4/4 time with a tempo marking of quarter note = 102. The dynamics range from *mf* to *ff*. The notation includes various rhythmic patterns and accents.

música antigua. Siempre, las voces superiores han tenido mayor número de figuras que las voces del bajo, que solían tener valores más largos. Aquí sucede lo mismo, además interfiere el elemento del contratiempo que nos recuerda a África.

Llegando al número 5 de ensayo encontramos un pasaje plenamente formado por redobles. Redobles que poseen las notas (Sib-DO-MI-LA) Y (Sib-DO-MI-FA), que son justamente las mismas notas que al comienzo lo que nos hace ver que aún no hemos modulado a ninguna otra región tonal. Sin duda el clímax de este GRUPO 4 se alcanza en el número de ensayo 5 donde llegamos al acorde de LA m si lo viésemos desde una perspectiva occidental.



The image shows a musical score for piano accompaniment. The score is in 4/4 time and features a series of chords and melodic lines. The dynamics range from *f* to *mf*. The notation includes various rhythmic patterns and accents.

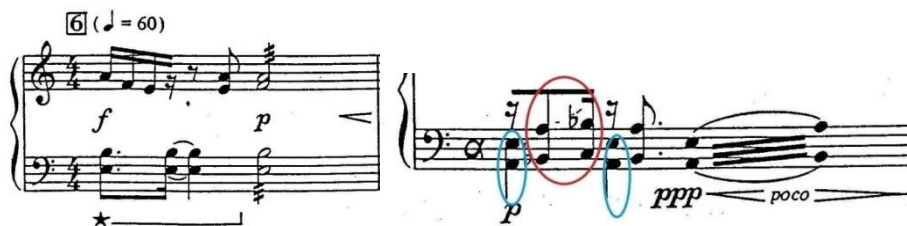
Posteriormente se suceden los juegos de corcheas (motivo 3) y de seisillos (motivo 4) por medio de esa quinta en este caso ascendente puesto que ahora todo está invertido. Ahora

los instrumentos acompañantes repiten libremente los sonidos independientes y resonantes en una dinámica de *piano* hasta culminar con el material con el cual comenzaron este GRUPO 4.

GRUPO 5: Desde el 6 de ensayo hasta el 10 de ensayo

Este es el último grupo con el que finalizaría esta primera sección. La escritura occidental contemporánea se hace más presente en este grupo y la pulsación se mantiene hasta el final del mismo. Este grupo destaca por dos cosas principales: la primera es la textura, que se vuelve totalmente homofónica donde la melodía viene dada por la voz superior de cada acorde. Y el segundo elemento es el material de acompañamiento que cambia los metales resonantes por las cajas de madera.

Entra en juego un nuevo material que es sin duda una evolución del motivo principal, es decir, los motivos 1 y 2. Parece que en este grupo se traslada la atención tonal a lo que podría considerarse como la dominante de LA, en este caso con el bajo haciendo el intervalo de quinta (MI-SI) e inmediatamente se hace uso del redoble esta vez con una pulsación clara y una nueva dinámica.



Ya a partir del tercer compás de este grupo comienzan a verse los pasajes homofónicos creados por ese desplazamiento de corcheas que van a introducir las figuras canónicas como acompañamiento por las maderas más adelante. Veremos como el elemento africano viene representado por estos esquemas rítmicos a modo de canon. El desplazamiento de corchea también induce por supuesto al contratiempo, y el contratiempo también forma parte de la esencia africana.

Cuatro compases antes del número de ensayo 7 las maderas realizan el motivo 4 representado por los seisillos y con el mismo método con el que intervenía en el grupo anterior, es decir, disminuyendo el número de notas según su disposición en la partitura.



Secuencias en cánon.

Mientras tanto, el pasaje homofónico alterna los intervalos de cuartas y quintas con esos desplazamientos de corchea hasta llegar al motivo principal que aparece por ampliación cuatro antes del 7 de ensayo. Quizás sea este grupo el que pueda estar más influenciado por el lenguaje contemporáneo del compositor.

3.3.2 Cadencia

La cadencia no deja de ser un nexo de unión entre la primera sección y la segunda, pero tiene mucho que ver con el elemento africano y japonés. En cuanto al elemento africano hay que decir que no está basado en nada estructural o característico de la música de África, en cambio tiene que ver más con el contexto en el que se fundamente esta pieza. Si venimos del "Réquiem" y nos encaminamos a la sección de la "Resurrección", quizás sea necesario recurrir a esta Cadencia como algo espiritual en el sentido de que si anteriormente el ritmo y la pulsación tenían unos parámetros más o menos establecidos, ahora el carácter de la pulsación lo dará ese impulso de caminar hacia el pasaje de la "Resurrección", luego el contexto de África viene ligado con el carácter del pasaje. Las notas van despertando poco a poco hasta evolucionar en un único sonido a modo de "llamada de los espíritus".

El elemento japonés viene impulsado justamente por esa inexactitud del tempo. Si antes en algunos momentos la pulsación quedaba más abierta al intérprete aquí más aún. "Tempo free" o "very slowly" son algunas de las indicaciones de Minoru Miki.

3.3.3. Segunda sección

Esta sección comienza en el número de ensayo 12 y llega hasta el final de la pieza. En esta sección se suceden una serie de 4 intervenciones de la marimba y una intermedia en la cual el papel protagonista gira en torno a las voces acompañantes que han cambiado los instrumentos de metal resonante y maderas por los instrumentos de parche y metal no resonante:

-1ª intervención: del 13 de ensayo al 21 de ensayo.

-2ª intervención: del 22 de ensayo al 30 de ensayo.

-3ª intervención: del 31 de ensayo al 39 de ensayo.

-Improvisaciones (parches).

-47 de ensayo: reexposición.

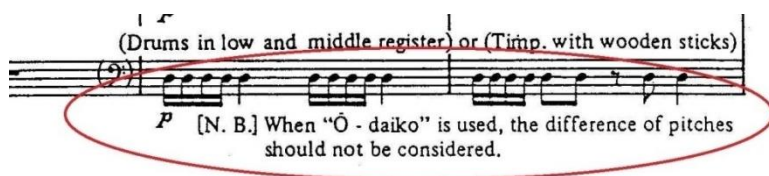
-55 de ensayo CODA.

En esta sección el cambio más importante viene dado por los instrumentos acompañantes. El elemento africano se puede reconocer en la instrumentación, los parches. Los tambores que dan fuerza al movimiento y recalcan el pulso que debe llevar esta nueva sección. La fuerza y lo tribal por tanto quedan presente en la sección llevándonos a una cultura antigua. Nos recuerda a los conjuntos Africanos de instrumentistas que utilizan los hierros, los djembes y otros tambores para el acto del ritual. El ritmo de superficie está sacado del festival de la noche de Chichibu que se realiza todos los años en una de las 47 jurisdicciones territoriales (precefatura) en la ciudad de Saitama. Con una historia de más de 300 años. En el festival se sacan a la calle unas especies de carrozas decoradas con elementos de madera característicos de Japón, multitud de colores y faroles o luces como si de linternas se tratase y además son acompañadas por lo general por tambores y flautas que realizan algo muy parecido a lo que veríamos en esta segunda sección de *Marimba Spiritual*.

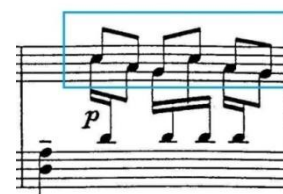


1º INTERVENCIÓN.

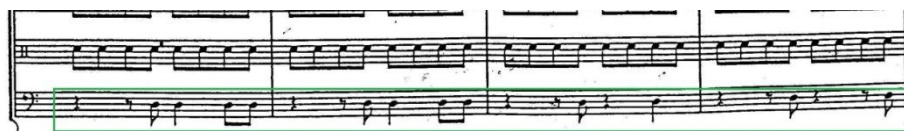
Los parches introducen con dinamismo la pulsación que a partir de ahora y hasta el final regirá la pieza. El ritmo de superficie de corchea y semicorchea comienza a establecerse en las voces 2 y 3 de los acompañantes llegando al número 13 de ensayo donde comienza la marimba.



Toque de llamada



A partir del número de ensayo 14 se produce en la voz acompañante más grave una serie de desplazamientos de corchea que ya se habían producido con anterioridad. Las polirrítmias africanas poseen estos tipos de desplazamientos.



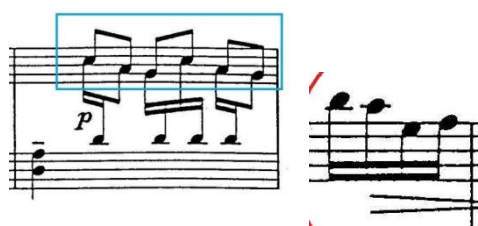
Mientras dos de las voces acompañantes mantienen el pulso de corchea, la marimba y la tercera voz de los parches generan una melodía común.

Contratiempos sobre el motivo de llamada.



En el compás de ensayo 18 se hace más vigente el diálogo o lucha entre los parches y la marimba. La marimba juega con las notas Sib y LA, justamente las notas introductorias de la pieza por los motivos 1 y 2. El movimiento de semicorcheas es una reducción del segundo motivo principal de esta intervención y también aparecen en las dos primeras voces acompañantes rellenando precisamente esos huecos en los que la marimba realiza el trino.

A su vez, estas cuatro características semicorcheas (Sib-LA-MI-FA) podemos decir que también es una evolución del motivo principal.



La agresividad de la marimba respondiendo al más grave de los parches proporciona esos contrastes y esa "ira" que quiere hacer visible el compositor.

2º INTERVENCIÓN

Y con esas últimas notas da comienzo un nuevo material melódico de nuevo generado a base de intervallos de cuarta, quinta y segundas menores.



Es importante destacar el número 23 de ensayo donde aparece por primera vez en la marimba la figura del tresillo que servía como acompañamiento por una estructura canónica (elemento africano) en el GRUPO 5 de la primera sección. La textura homofónica vuelve a tener protagonismo y las notas y los intervalos de quinta se mantienen dando una mayor unidad a la obra. Esto es muy característico dentro de la música occidental, es decir, crear un sentido con una unidad que de una cierta estabilidad a la estructura de la misma.

3º INTERVENCIÓN

Por primera vez en la sección se producen cambios en cuanto a la textura y dinámica. Aunque sigue siendo una melodía acompañada por medio del diálogo con los parches, la textura se vuelve mucho más transparente, más diluida, con una mayor fluidez. Ahora se reduce el número de instrumentos acompañantes y se crea una atmosfera más tranquila.

Hasta el segundo compás del número de ensayo 35 no vuelve a cambiar la textura, que marca con más intensidad las corcheas por medio de la disonancia con la segunda mayor. Los contratiempos (elemento africano) se suceden de manera ininterrumpida generando poco a poco tensión que culminará con el motivo del número de ensayo 38, que vuelve a ser los tresillos, esta vez con la segunda mayor produciendo un choque en el oído que debilita un centro tonal si lo hubiese, y acentúa las notas DO y MI. En esta parte de la pieza los intérpretes acompañantes improvisan sobre el ritmo de superficie de corchea. Las improvisaciones por tanto dan una clara relación entre la música africana y la japonesa. En ambas culturas la percusión también puede tener un papel improvisatorio, sin olvidar otro elemento que sin duda pone en relieve esta conexión con Japón: se trata de los gritos con glisandos. Si recordamos, los glisandos son un recurso muy utilizado a la hora de ejecutar distintos sonidos en la música tradicional Japonesa. Finalmente en el número de ensayo 46 se vuelve a producir la llamada característica y da comienzo la reexposición del tema.

El tema se repite exactamente igual hasta el número 55 donde en una especie de Coda se le recuerda al intérprete el pasaje sobre el que se regía la tercera intervención dentro de esta segunda sección. Vuelve la división entre ambas manos, vuelve la textura homofónica y vuelven los intervalos de quinta sobre lo que podría ser un centro tonal de MI.

Este nuevo material va intercambiando las voces a medida que avanzan los compases. Este es un recurso compositivo muy empleado por los compositores contemporáneos. La obra acaba con la figura más rápida que ha mostrado en la sección, que es la semicorchea, y lo hace sobre un acorde que posee dos quintas (LA-MI) Y (MI-SI), lo que si tradujésemos a un lenguaje occidental sería un I grado y un V grado. Los elementos de las diferentes cultura quedan por tanto vigentes en la partitura generando un sonido que te traslada a un mundo antiguo con una primera parte mística y que da pie a la meditación y una segunda parte de fuerza y lucha entre los intérpretes de los distintos instrumentos.

3.4. Propuestas interpretativas

Una vez visto el análisis y el contexto en el que se enmarca esta pieza propongo unas soluciones a la hora de la interpretación que ayudan al mejor entendimiento de la misma. Las pistas para la interpretación se pueden sacar sobre todo del tipo de escritura del autor. El análisis de otras de sus obras como *Time* o *Concierto para marimba y orquesta* dan a conocer su manera de escribir algunas figuras. Es el caso de los motivos 1 y 2, los cuales necesitan de una independencia de manos dejando de lado la comodidad por cercanía (digitación) y por otro lado en la escritura de los redobles: él siempre escribe una mano antes que otra y por tanto hay que hacerle caso, no solo para realizar el efecto del redoble, sino para conseguir mantener la pulsación.

4. Metodología

Al ser un trabajo enmarcado dentro de los estudios de interpretación musical, opté por la realización de una investigación en base a una obra que pudiese interpretar en directo, en este caso, la opción elegida fue *Marimba Spiritual*, una obra que comencé a estudiar en el verano de 2015 y que posteriormente formaría parte de mi programa a interpretar en 4º curso de Enseñanzas Artísticas Superiores.

La primera fase del trabajo consistió en la búsqueda y recopilación de información no solo de la obra *Marimba Spiritual*, sino de la primera obra de Minoru Miki para marimba *Time*, la cual te da las pistas claves para el análisis posterior de la obra a exponer.

En el proceso de búsqueda de esta información comenzaron a emerger las diferentes ideas sobre lo que podía ser el trabajo. Los diferentes puntos fueron surgiendo con la idea principal de conectar de algún modo los distintos elementos culturales que engloban la pieza

por lo que una vez recopilada toda la información establecí una serie de puntos y objetivos. Los objetivos fueron esenciales para esquematizar los diferentes apartados del trabajo.

5. Fuentes consultadas

La búsqueda de información para este trabajo es un proceso que ha considerado material de páginas web, trabajos de otras universidades extranjeras, libros y algún que otro programa de concierto, pero las principales fuentes consultadas han sido los libros: *Músicas Tradicionales de Japón (De los orígenes al siglo XVI)* de Akira Tamba, *Músicas del Mundo* de Elizabeth Sharma, *Las músicas de Asia* de Atonio Linage Conde y *La música Étnica* de José María García Martínez. También he tenido la oportunidad de informarme por medio de percusionistas de un gran nivel como puede ser el caso de Raul Benavent Sanabre (solista de la Orquesta Radio-Televisión Española, Carolina Alcaraz (ayuda de solista en la Orquesta Sinfónica de Córdoba), M. Luisa Jiménez Molina (profesora de percusión en el CSM “Rafael Orózco (Córdoba) y el doctor Albano García (profesor en el CSM “Rafael Orózco” (Córdoba).

6. Estimación de medios materiales necesarios para la realización

Para la defensa de este trabajo estimo necesario la utilización de:

-Marimba (5 octavas)

-Ordenador y proyector

-Bloques de madera, crócalos afinados, triángulos, cuencos tibetanos, maracas, 3 platos, bombo de cámara, bongoes, congas, toms, atriles y bandejas.

7 Valoración crítica

Finalmente y a pesar de la desconfianza que tenía a la hora de cumplir ciertos objetivos, considero que he resuelto dudas, ampliado recursos así como capacidades de interpretación y he aprendido a ver la música exótica o de otras culturas por medio de una visión más abierta. En este sentido, el trabajo me ha ayudado a poder redescubrir los elementos de las diferentes culturas que conviven en esta partitura *Marimba Spiritual* y a poder actualizarme en algunos campos sobre la música étnica. Con visión "más abierta" quiero referirme al proceso por el que tuve que pasar para poder comprender estas diferentes músicas partiendo desde un punto de vista occidental como es mi caso, es decir, no sería

posible entender la música de África sin olvidarme del clásico compás de 4/4 con su parte fuerte en primer y tercer tiempo del compás. Lo mismo ocurre con la música japonesa.

Por tanto, si que he conseguido bajo mi punto de vista resolver estos objetivos centrados sobre todo en la relación que mantenía los diferentes elementos de la obra y su contexto para poder entenderla e interpretarla con un mayor criterio.

8. Conclusión

El trabajo que hace Minoru Miki sobre esta pieza es una inmersión en unas culturas, para él exóticas, con la utilización del lenguaje de Occidente. Su objetivo era llevar la música contemporánea y los instrumentos típicos de Japón a otros lugares y hacer la complicada tarea de componer una obra en la que salen a la luz distintas culturas, pero solo para darle al oyente la sensación de estar viviendo algo tribal y primitivo.

Precisamente las dificultades que tiene la música tradicional japonesa a la hora de transcribirse en un lenguaje occidental son solventadas por el autor. Llega a componer una pieza impactante, virtuosística y visual que comparte diferentes maneras de ver la música pero sobre todo es la intención de promover su cultura japonesa, la que da pie a tomar diferentes puntos de vista sobre las distintas secciones.

La historia en la que basa la pieza es real, ha ocurrido, él es consciente, incluso ha vivido algo similar, por lo que tiene algo a lo que agarrarse a la hora de componer. No surge de la improvisación y tampoco es una acumulación de ideas. Establece una unidad estructural relacionando su propia música de Japón con otras formas occidentales y por tanto la mezcla entre todos los elementos que llevan a concluir en el proceso conjunto que significa *Marimba Spiritual*.

A partir de esta composición, muchos otros compositores se atreven con la composición para percusión solista. Los gritos serán una influencia clave para compositores de la talla de Zivkovich que más tarde escribirá *Trio per Uno*, y por lo general el mundo de la composición para percusión solista se produce en un medio en el que se buscará lo exótico de las músicas más alejadas sin olvidar los orígenes de la misma.

9. Bibliografía

GARCÍA MARTINEZ, Jose María. *La Música Étnica, Un viaje por las músicas del mundo*. 1º ed. Madrid: Alianza EditoriaL S.A., 2002.

LINAGE, Antonio. *Las Músicas de Asia*. 1º ed. Alcalá la Real: Centro de Estudios Históricos "Carmen Juan Lovera" S.A., 2002.

SHARMA, Elizabeth. *Músicas del Mundo*. 1º ed. Madrid: Akal S.A., 2006.

TAMBA, Akira. *Músicas tradicionales de Japón, de los orígenes al siglo XVI*. 1º ed. Madrid: Akal S.A., 1997.

Webgrafía

<https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=BQgVAAAAIAAJ&oi=fnd&pg=PA3&dq=gagaku&ots=wZj5SoACKW&sig=Br8eImQC8N-x--x49mmNWgtChHc#v=onepage&q=gagaku&f=false> [Última revisión: 15-3-16]

<http://www.anales-ii.ing.uchile.cl/index.php/AR/article/viewFile/22124/23439> [Última revisión: 15-3-16]

<http://www.eumed.net/rev/japon/09/iic.pdf> [Última revisión: 15-3-16]

<https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=Yn3VQbqywCsC&oi=fnd&pg=PA14&dq=japanes e+music&ots=8UI2ho-tY1&sig=RL7PSz7EKA4Y2l9pAaswxG51i1k#v=onepage&q=taikos&f=false> [Última revisión: 15-3-16]

<https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=a8V3Z6j2ExEC&oi=fnd&pg=PA12&dq=japan ese+percussion&ots=AY2MMAntGE&sig=NF9c6AK7s8J4R2F21TDcdVV6hZQ#v=onepag e&q=japanese%20percussion&f=false> [Última revisión: 15-3-16]

<https://shareok.org/bitstream/handle/11244/668/3109063.PDF?sequence=1&isAllowed=y> [Última revisión: 15-3-16]

<http://www.fao.org/docrep/017/ap663s/ap663s.pdf> [Última revisión: 15-3-16]

<http://www.m-miki.com/en/publish/Marimba.html> [Última revisión: 15-3-16]

http://www10.ujalen.es/sites/default/files/users/secacult/Programa_concierto_de_Mintaka.pdf [Última revisión: 15-3-16]

<https://elpoderdelamusica.wordpress.com/guia-csma/> [Última revisión: 15-3-16]

<http://www.eurosur.org/ai/africa9.htm> [Última revisión: 15-3-16]

<http://www.japan-guide.com/e/e6552.html> [Última revisión: 15-3-16]

<http://www.keiko-abe.com/englishindex.html> [Última revisión: 15-3-16]

10. Apéndices



keiko Abe

Festival Chichibu



Minoru Miki