

**Del arco a la baqueta:**  
**adaptación del Cuarteto Op. 11 de Samuel Barber para dos marimbas sinfónicas**

Mariana Pérez Mejía

Asesor de grado

John Alexander Amézquita Gaitán

Universidad Nacional Abierta y a Distancia – UNAD

Escuela de Ciencias Sociales, Artes y Humanidades - ECSAH

Programa de música

Noviembre de 2025

## Resumen

La adaptación del Cuarteto de Cuerdas Op. 11 de Samuel Barber para dos marimbas se desarrolló como un proceso de investigación–creación centrado en el timbre y en las posibilidades técnicas del instrumento de placas. Este proceso combinó análisis formal, estudio del comportamiento del sonido percutido y experimentación con estrategias de redistribución de voces. Para cada movimiento se definieron criterios específicos relacionados con registro, color y sostenimiento sonoro, lo que permitió trasladar la direccionalidad melódica, las texturas contrapuntísticas y las tensiones armónicas del cuarteto, sin perder claridad estructural. Se evaluaron distintas configuraciones de baquetas, apagados controlados, trémolos y acordes desplegados para establecer soluciones consistentes con el carácter expresivo del original. Este proceso permitió establecer principios de organización sonora aplicables a repertorios de música de cámara desde la marimba y aporta una metodología replicable para futuras exploraciones en el campo de la adaptación instrumental dentro de la creación musical académica.

**Palabras clave:** Barber, marimba, timbre, adaptación instrumental, música de cámara, reinterpretación sonora.

### **Abstract**

The adaptation of Samuel Barber's String Quartet Op. 11 for two marimbas was developed as a research–creation process focused on timbre and on the technical resources of keyboard percussion. The project combined formal analysis, an examination of the behavior of percussive sound, and experimentation with strategies for redistributing voices. Criteria related to register, timbral color, and sound sustain were defined for each movement, allowing the melodic direction, contrapuntal textures, and harmonic tensions of the quartet to be transferred to the marimba without compromising structural clarity. Different mallet configurations, controlled dampening techniques, tremolo applications, and broken-chord solutions were evaluated to establish approaches consistent with the expressive character of the original score. This process resulted in a set of principles for timbral and registral organization applicable to chamber music settings involving marimba, and provides a replicable methodology for future explorations in instrumental adaptation within academic musical creation.

**Keywords:** Barber, marimba, timbre, instrumental adaptation, chamber music, timbral transformation.

## Tabla de contenido

Resumen .....	2
Abstract .....	3
Introducción .....	10
Planteamiento temático .....	12
Justificación.....	13
Objetivos .....	14
Objetivo general:.....	14
Objetivos específicos:.....	14
Marco teórico .....	15
La marimba de concierto: evolución técnica, material y estética.....	15
La marimba en el repertorio académico: transcripciones y proyección sonora .....	16
El cuarteto de cuerdas como modelo estructural y expresivo .....	17
El Cuarteto Op. 11 de Samuel Barber y criterios para su adaptación a dos marimbas .....	19
Análisis de obras referentes.....	22
J. S. Bach Concierto para violín en la menor BWV 1041.....	22
J. S. Bach Suite para cello solo n.º 5 BWV 1011 (Preludio).....	24
Clara Schumann -Caprice à la boléro, Op. 5 No. 2.....	26
Proceso de creación de obra.....	30

Tipos de baquetas y notación .....	30
Distribución de baquetas y cambios tímbricos por movimiento e intérprete .....	31
Procedimientos técnicos de la adaptación .....	32
Trémolos, trinos y acordes .....	32
Acordes .....	33
Articulaciones y legato gestual .....	33
Configuración instrumental.....	34
Análisis Primer Movimiento - Allegro moderato .....	36
Exposición.....	37
Transición.....	38
Segundo tema .....	39
Cierre de la exposición.....	40
Desarrollo .....	41
Reexposición .....	43
Coda .....	44
Análisis del segundo movimiento: Adagio .....	45
Sección A .....	46
Sección B .....	48
Sección A' .....	51
Tempo primo - Final .....	52

Análisis del tercer movimiento: Molto Allegro .....	52
Sección A .....	53
Sección B .....	54
Sección C - Presto .....	56
Sección A' .....	60
Consideraciones.....	60
Plan de Exhibición y Difusión .....	63
Conclusiones .....	65
Referencias bibliográficas .....	67
Anexos .....	70

## Listas de figuras

Figura 1 <i>Envolvente temporal del sonido en la marimba (ADSR)</i> .....	17
Figura 2 <i>Compases 1–7 del Allegro del BWV 1041</i> .....	22
Figura 3 <i>Compases 18–24 del Allegro del BWV 1041</i> .....	23
Figura 4 <i>J. S. Bach, Suite para cello solo n.º 5 BWV 1011, Preludio, compases 1–7 (versión original para cello)</i> .....	24
Figura 5 .....	25
Figura 6 <i>Caprice à la boléro, compases 1–8. Articulación inicial y acorde desplegado</i> .....	27
Figura 7 <i>Caprice à la boléro, compases 28–36. Distribución de figuraciones rápidas entre las dos marimbas</i> .....	27
Figura 8 <i>Caprice à la boléro, compases 61–67. Alternancia de motivos y coordinación entre voces</i> .....	28
Figura 9 <i>Notación de pizzicato</i> .....	34
Figura 10 <i>Esquema formal del primer movimiento</i> .....	36
Figura 11 <i>Compás 3. Acorde ejecutado de manera secuencial</i> .....	37
Figura 12 <i>Compás 24. Redistribución de quintillos</i> .....	39
Figura 13 <i>Compases 46–47. Redistribución de cinco alturas en el acorde simultáneo</i> .....	40
Figura 14 <i>Compases 136–138. Distribución del acorde prolongado en pianísimo</i> .....	42
Figura 15 <i>Compases 145–146. Reorganización de seis alturas en el cierre de la reexposición</i> ..	43
Figura 16 <i>Esquema formal del segundo movimiento</i> .....	45
Figura 17 <i>Compás 1. Entrada del Adagio con baquetas medium y soft</i> .....	47
Figura 18 <i>Compás 27. Redistribución de cinco alturas simultáneas entre los tres intérpretes</i> ....	48
Figura 19 <i>Redistribución de voces</i> .....	50

Figura 20 <i>Compás 57. Distribución seis voces. Cambio de baquetas</i> .....	51
Figura 21 <i>Esquema formal del tercer movimiento</i> .....	52
Figura 22 <i>Compás 8, resolución de duplicación en registro coincidente</i> .....	53
Figura 23 <i>Compases 13,14 y 15. Condensación de violín II y viola en una sola línea</i> .....	55
Figura 24 <i>Compás 36, conducción paralela en intervalos de quinta</i> .....	56
Figura 25 <i>Compás 56, reorganización del septillo para conservar la relación 7:5:4</i> .....	57
Figura 26 <i>Compás 58, simplificación de fusas manteniendo la estructura rítmica fundamental</i> . 58	
Figura 27 <i>Compás 62,63 y 64 conducción discontinua entre registros extremos</i> .....	59

**Listas de tablas**

Tabla 1 <i>Tipos de baqueta y notación</i> .....	30
Tabla 2 <i>Distribución de baquetas</i> .....	31
Tabla 3 <i>Recursos técnicos</i> .....	35

## Introducción

El proceso de investigación–creación: *Del arco a la baqueta: adaptación del Cuarteto de cuerdas Op. 11 de Samuel Barber para dos marimbas sinfónicas*, se enmarca en la exploración de nuevas posibilidades interpretativas de la marimba dentro de la música de cámara. La propuesta parte de trasladar una obra emblemática del siglo XX, escrita para cuarteto de cuerdas, al lenguaje propio de la marimba sinfónica, conservando su carácter expresivo y la coherencia del discurso musical. El interés central radica en examinar cómo el timbre, la resonancia y el ataque propios de un instrumento percutido permiten reconstruir la dirección melódica, el equilibrio textural y la profundidad armónica del original.

Esta indagación se fundamentó en comprender las funciones melódicas, armónicas y tímbricas del cuarteto para determinar cómo podían adoptarse desde las posibilidades reales de la marimba: manejo del registro, control de resonancia, redistribución de voces y selección de baquetas. La elección del Cuarteto Op. 11 responde a su relevancia histórica y expresiva, especialmente por el Adagio, cuya continuidad sonora implicó un reto significativo al ser trasladado a un instrumento de ataque. El proceso analítico permitió identificar los elementos esenciales que sostienen la tensión formal de la obra y las transformaciones necesarias para preservarla en un nuevo soporte instrumental.

El desarrollo del proyecto se estructuró en tres etapas interrelacionadas: el análisis formal y expresivo del cuarteto, la adaptación detallada de sus materiales para dos marimbas sinfónicas y la revisión técnica desde la perspectiva interpretativa. Este recorrido permitió establecer criterios claros de transferencia tímbrica y textural entre cuerdas y marimba, articulando análisis, creación y práctica interpretativa dentro de un proceso académico orientado a ampliar las posibilidades del instrumento en el repertorio de música de cámara.

A partir del acercamiento inicial surgieron algunas preguntas que orientaron el enfoque del proyecto y dieron forma a las decisiones adoptadas: ¿de qué manera es posible trasladar un discurso escrito para cuatro arcos a dos marimbas sinfónicas sin perder la intención expresiva del original?, ¿cómo sostener la direccionalidad de líneas que en el cuarteto dependen del arco y transformarlas en un gesto coherente dentro del lenguaje percusivo?, ¿qué identidad tímbrica puede surgir cuando el cuarteto se adapta a un instrumento de ataque? Estas inquietudes no se plantearon como un problema de investigación formal, pero acompañaron el proceso analítico y creativo, orientando las decisiones tímbricas, estructurales y técnicas que sostienen la versión final.

### **Planteamiento temático**

La música de cámara, concebida como un espacio de diálogo sonoro entre intérpretes, ha sido históricamente un terreno de exploración formal y expresiva. Entre sus formatos, el cuarteto de cuerdas ocupa un lugar central desde el siglo XVIII gracias a compositores como Haydn, Mozart y Beethoven, quienes definieron su estructura y su estética. En el siglo XX, Samuel Barber retoma esa tradición y la proyecta hacia un lenguaje neorromántico caracterizado por la emotividad melódica y la densidad armónica. Su Cuarteto de Cuerdas Op. 11, y en especial el Adagio, es una obra paradigmática por su profundidad expresiva y su equilibrio entre forma y melodía.

La marimba, por su amplio registro y capacidad de combinar funciones melódicas y armónicas, ofrece una alternativa viable para reinterpretar obras originalmente escritas para cuarteto de cuerdas. Adaptar esta obra implica abordar aspectos técnicos y estéticos complejos: distribución de voces, articulación, resonancia, elección de baquetas y balance tímbrico. Estas decisiones buscan mantener la continuidad del discurso musical y la tensión emocional del original, al tiempo que exploran el potencial sonoro propio del instrumento.

El presente proyecto se articula en torno a la siguiente pregunta orientadora:  
¿Cómo trasladar un cuarteto de cuerdas al formato de dos marimbas sin alterar la esencia polifónica de la obra, integrando una propuesta estética sustentada en el análisis de sus componentes musicales y expresivos?

### **Justificación**

La adaptación del Cuarteto de Cuerdas Op. 11 de Samuel Barber a dos marimbas se plantea como una investigación centrada en el timbre: en cómo el color, la resonancia y la textura del instrumento pueden trasladar la expresividad del cuarteto original al lenguaje de la marimba. A lo largo del siglo XX, el instrumento ha consolidado un repertorio académico que incluye transcripciones de obras barrocas principalmente de Bach, Telemann y Händel, las cuales han contribuido al desarrollo de su técnica y a la comprensión de su sonoridad. Sin embargo, las adaptaciones de obras del siglo XX concebidas para cuarteto de cuerdas siguen siendo poco frecuentes, especialmente aquellas que exigen mantener la densidad armónica y la continuidad expresiva propias de las cuerdas.

La elección del Cuarteto de Cuerdas Op. 11 responde al interés por trasladar una obra de gran profundidad emocional al ámbito de la marimba, conservando la esencia del discurso original a través del timbre. El enfoque central recae en cómo las cualidades resonantes del instrumento pueden reemplazar, reinterpretar o complementar las funciones que en el cuarteto cumplen los arcos, el vibrato y la continuidad del sonido frotado. Esto requiere decisiones técnicas específicas: distribución de voces, equilibrio de registros, manejo de la resonancia, tipo de baquetas y tratamiento del sonido sostenido mediante la interacción entre ambas marimbas.

Además de su valor artístico, la adaptación ofrece un aporte pedagógico y académico. Constituye un material interpretativo exigente que puede servir de referencia para futuros proyectos de investigación–creación enfocados en la relación entre timbre, textura y expresividad. De esta manera, se amplía el repertorio de música de cámara para marimba y se fortalece la reflexión técnica y estética sobre la construcción del sonido dentro de la práctica instrumental contemporánea.

## Objetivos

### Objetivo general:

Adaptar el Cuarteto de cuerdas Op. 11 de Samuel Barber para dos marimbas sinfónicas desde una perspectiva tímbrica y estructural que permita sostener el carácter expresivo de la obra y, a la vez, revelar una identidad sonora propia del lenguaje de las marimbas.

### Objetivos específicos:

Analizar las características formales, dinámicas y expresivas del Cuarteto de Cuerdas Op. 11 para identificar los elementos que orientan su traducción al lenguaje tímbrico y gestual de las marimbas.

Explorar las posibilidades tímbricas del instrumento (resonancia, color, articulación y balance entre registros) para determinar cómo estas pueden sostener el carácter expresivo del original y configurar una identidad sonora propia.

Estructurar la adaptación mediante decisiones técnicas que permitan mantener la claridad de las líneas, la interacción de planos sonoros y la direccionalidad del discurso, atendiendo a las particularidades del formato de dos marimbas sinfónicas.

Evaluar el proceso de adaptación como práctica de investigación–creación, estableciendo los criterios musicales y técnicos que contribuyen al desarrollo del repertorio contemporáneo para marimbas.

## Marco teórico

### **La marimba de concierto: evolución técnica, material y estética**

La marimba, instrumento de percusión melódica con presencia tanto popular como académica, ha experimentado una transformación profunda a lo largo del siglo XX impulsada por la necesidad de ampliar su potencial expresivo. La expansión del registro, el perfeccionamiento de la afinación temperada y la incorporación de resonadores metálicos modificaron de manera significativa su comportamiento acústico y ampliaron sus posibilidades tímbricas. Estos avances permitieron un control más preciso del color y de la proyección del sonido, situando al instrumento en un plano interpretativo que trascendió su función tradicional dentro del conjunto de percusión.

Entre las figuras que consolidaron esta evolución se encuentra Clair Omar Musser, pionero en la proyección académica de la marimba. Además de promover ensambles masivos de marimbas, desarrolló métodos que estructuraron la técnica moderna del instrumento. Su trabajo estuvo estrechamente relacionado con la firma J. C. Deagan, con quien colaboró en el diseño y fabricación de marimbas de concierto con mayor estabilidad acústica y un registro expandido. Gracias a estas innovaciones, la marimba dejó de ocupar un rol meramente complementario dentro de la percusión orquestal y pasó a ser un instrumento capaz de abordar repertorios de alta exigencia formal, independencia técnica y articulación compleja.

Durante la segunda mitad del siglo XX, intérpretes como Leigh Howard Stevens, Keiko Abe, Gordon Stout, Nancy Zeltsman y William Moersch consolidaron un lenguaje técnico y estético que definió la identidad moderna de la marimba de concierto. Stevens estableció un sistema riguroso de técnica de cuatro baquetas que permitió un control refinado de la dinámica, la articulación y la independencia entre manos. Dentro de sus escritos, Stevens subraya que el

uso diferenciado del ángulo de ataque y del peso de cada baqueta permite generar planos simultáneos de distinta densidad, lo que constituye una herramienta esencial para abordar repertorios polifónicos. Keiko Abe, por su parte, desarrolló una concepción estética centrada en el timbre y la resonancia como ejes expresivos. En entrevistas y conferencias, Abe ha señalado que la marimba debe ser entendida como un instrumento que “canta desde la vibración misma de la madera”, destacando que el sonido no es un resultado mecánico, sino una extensión emocional del intérprete. Esta visión transformó las posibilidades creativas del instrumento y consolidó un repertorio que valora la profundidad tímbrica por encima del virtuosismo.

### **La marimba en el repertorio académico: transcripciones y proyección sonora**

El repertorio académico de la marimba se enriqueció también mediante transcripciones de obras originalmente escritas para teclado y cuerdas. Versiones de compositores barrocos como Johann Sebastian Bach, Georg Philipp Telemann y Georg Friedrich Händel demostraron que la marimba podía sostener líneas contrapuntísticas de alta densidad. Asimismo, adaptaciones de obras de Domenico Scarlatti, Claude Debussy, Maurice Ravel e Isaac Albéniz revelaron el potencial resonante del instrumento. Entre las transcripciones más difundidas se encuentran los preludios y fugas de *El clave bien temperado*, numerosas sonatas de Scarlatti, diversas sarabandas barrocas y versiones contemporáneas de obras como *Clair de lune* de Debussy u *Oblivion* de Astor Piazzolla, ejemplos que evidencian la afinidad de la marimba con repertorios polifónicos y su capacidad para reinterpretar distintos lenguajes desde su propia materialidad sonora.

La consolidación de la marimba como instrumento de concierto transformó también la concepción del intérprete. En el ámbito académico, la marimba dejó de considerarse un medio

exclusivamente percusivo para asumirse como un instrumento melódico y armónico con identidad tímbrica propia. La resonancia, el modo de ataque y la administración de cada sonido se convirtieron en componentes estructurales de la interpretación. De este modo, el marimbista adquiere un rol activo en la construcción sonora, tomando decisiones que afectan directamente el carácter, la forma y la percepción del discurso musical.

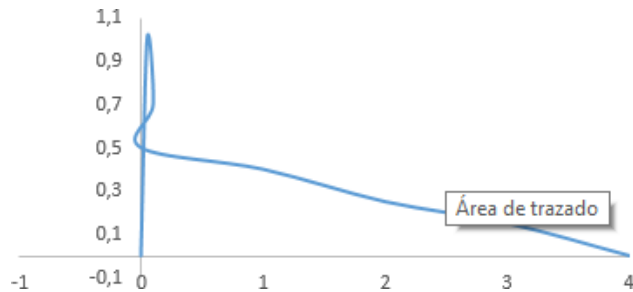
### **El cuarteto de cuerdas como modelo estructural y expresivo**

El estudio del timbre dentro de la interpretación contemporánea ha situado a la marimba en un lugar particular debido a la forma en que su sonido se genera, se proyecta y se extingue. A diferencia del cuarteto de cuerdas, cuyo discurso se sostiene mediante la continuidad del arco, la marimba organiza su expresividad a partir del ataque y la resonancia, lo que exige repensar cómo se construyen las líneas y cómo se mantienen tensiones internas al trabajar con repertorios concebidos para instrumentos frotados. Los trémolos permiten prolongar la percepción de continuidad, pero la direccionalidad del fraseo depende sobre todo del color, del registro y del equilibrio entre las dos marimbas.

La manera en que la marimba produce y desvanece el sonido define gran parte de su carácter expresivo. El ataque es inmediato, el descenso en la intensidad ocurre casi de forma instantánea y la resonancia se prolonga según el registro y el tipo de baqueta. La Figura 1 presenta una síntesis de esta envolvente sonora característica del instrumento.

### **Figura 1**

*Envolvente temporal del sonido en la marimba (ADSR)*



*Nota: Elaboración propia.*

Esta tradición consolidó un modelo de pensamiento musical basado en la continuidad del arco, la flexibilidad dinámica y la interacción constante entre las voces. Dichos rasgos contrastan profundamente con la naturaleza percutida de la marimba, cuya producción sonora depende del ataque y la resonancia, sin un mecanismo de sostén continuo. Este contraste constituye el punto de partida para comprender los desafíos de la adaptación del Cuarteto Op. 11 y las decisiones que guiaron el proceso creativo de esta investigación.

En el ámbito de la música de cámara, el cuarteto de cuerdas ocupa un lugar central desde el siglo XVIII. Joseph Haydn estableció su configuración moderna con dos violines, viola y violonchelo y definió un modelo que equilibraba la claridad contrapuntística con la autonomía expresiva de cada voz. Mozart, Beethoven y Schubert ampliaron sus dimensiones formales y emotivas, mientras que Debussy, Ravel y Bartók introdujeron nuevas texturas, modos de articulación y estructuras en el siglo XX. El cuarteto se distingue por la transparencia del tejido musical, la interacción dialogada entre las voces y la alternancia entre tensión y reposo, elementos fundamentales para comprender su funcionamiento estructural.

Dentro de este contexto, la adaptación musical se entiende como un proceso que traslada una obra a un nuevo medio buscando preservar los principios expresivos esenciales. Lawrence Zbikowski y Nicholas Cook han señalado que adaptar implica transformar sin traicionar, es decir, mantener relaciones internas motívic, rítmicas, formales o afectivas incluso cuando

cambia el soporte técnico. En repertorios de cámara, esto supone reconsiderar cómo se distribuyen las voces, cómo se articulan los planos y qué elementos deben transformarse para conservar la coherencia expresiva. En el caso de una obra originalmente sostenida por instrumentos frotados, adaptarla a un instrumento de ataque exige reconstruir su direccionalidad mediante timbre, registro y resonancia, más que a partir de una imitación literal.

### **El Cuarteto Op. 11 de Samuel Barber y criterios para su adaptación a dos marimbas**

En este panorama, el Cuarteto de cuerdas Op. 11 de Samuel Barber (1936) destaca por su equilibrio entre una estructura heredada y una expresividad neorromántica. Sus tres movimientos, *Molto allegro e appassionato*, *Molto adagio* y *Molto allegro (come prima)*, trazan un discurso en el que se combinan energía rítmica, lirismo sostenido y un sentido de circularidad formal.

En los tres movimientos, Barber desarrolla una polifonía donde cada voz participa activamente en la construcción del discurso. Las líneas internas no funcionan como acompañamiento secundario, sino como elementos que completan, tensionan o redirigen el movimiento musical. Los motivos se distribuyen entre las voces, se imitan y se superponen, creando una textura donde la forma depende tanto del diálogo entre partes como de la melodía principal. Esta concepción polifónica es esencial para cualquier adaptación, pues exige comprender la función expresiva de cada línea y no limitar la lectura al contorno melódico más evidente.

El primer movimiento, *Molto allegro e appassionato*, establece un impulso rítmico marcado y un contraste constante entre tensiones rápidas y líneas más cantábiles. Barber alterna ideas breves y enérgicas con pasajes de mayor fluidez, manteniendo siempre un diálogo activo

entre las voces. En la adaptación, este carácter exige una redistribución cuidadosa de las líneas para preservar la energía, la claridad de los planos y la interacción entre los motivos sin perder el equilibrio interno del movimiento.

El segundo movimiento, *Molto adagio*, constituye el núcleo expresivo del cuarteto. Este movimiento alcanzó proyección internacional tras su versión orquestal titulada *Adagio for Strings*, estrenada en 1938 y convertida posteriormente en una de las obras más emblemáticas del siglo XX. DeVoto (1995) describe esta sección como una arquitectura emocional suspendida, construida a partir de progresiones armónicas que generan una expansión gradual de la tensión. Ziegler (2018), por su parte, subraya la dimensión retórica del movimiento, señalando cómo cada línea administra la acumulación afectiva sin perder claridad estructural. Un elemento particularmente significativo es que la melodía principal recae en la viola y no en el violín primero, lo que aporta un color cálido y una profundidad emocional que deben ser consideradas en su traslado a la marimba.

El tercer movimiento retoma materiales del primero y los reorganiza, creando un cierre circular. Su carácter ágil y su textura activa demandan precisión y claridad en la superposición de líneas. En la marimba, esto implica diseñar una distribución que permita mantener el diálogo entre voces y la sensación de retorno estructural propia del cuarteto.

Adaptar esta obra para dos marimbas implica reconocer los desafíos que surgen al trasladar un discurso sostenido a un instrumento de ataque. La marimba depende del tipo de baqueta, de la zona de contacto y de la resonancia natural de las placas, por lo que la continuidad debe construirse a partir del color, la densidad del registro y la articulación. El propósito no es imitar la sonoridad del cuarteto, sino reformular sus gestos expresivos desde los recursos propios del instrumento.

Aquí el timbre adquiere una función estructural. La ubicación en el registro, la dinámica, la gestión de resonancias y el modo de articular cada ataque influyen directamente en la percepción de continuidad, tensión y equilibrio. En la creación para marimba, obras como *Michi* o *Variations on Japanese Children's Songs* de Keiko Abe muestran cómo el color y la resonancia pueden sostener formas completas sin depender exclusivamente de la melodía o del ritmo. Stevens, por su parte, ha señalado que el uso refinado de la técnica de cuatro baquetas permite crear diálogos internos y planos simultáneos, posibilidad indispensable para abordar repertorios como el cuarteto de Barber, donde cada voz posee relevancia estructural.

La adaptación del Cuarteto Op. 11 para dos marimbas se enmarca en un proceso que exige comprender la lógica interna de la obra, su distribución de tensiones y la función expresiva de cada línea. La versión resultante no sustituye al cuarteto, sino que ofrece una lectura que proyecta su contenido emocional desde la materialidad sonora de la marimba. Cada resonancia adquiere protagonismo y la tensión se reconstruye mediante la interacción entre los registros, lo que permite conservar su fuerza expresiva en un lenguaje distinto y fortalece su presencia dentro del repertorio contemporáneo de música de cámara.

### Análisis de obras referentes

**J. S. Bach Concierto para violín en la menor BWV 1041** y su adaptación para xilófono por Maurice Goldenberg.

La adaptación de Maurice Goldenberg del Concierto para violín en la menor BWV 1041 constituye un referente pertinente para comprender cómo ciertos gestos articulatorios del violín pueden reinterpretarse en instrumentos de percusión de altura definida. Desde el inicio del Allegro, el editor incorpora una indicación explícita de baquetas (hard o medium-hard), subrayando que el color, la claridad del registro agudo y la proyección dependen directamente del material de ataque, un parámetro inexistente en la escritura original pero fundamental en la adaptación.

#### Figura 2

*Compases 1–7 del Allegro del BWV 1041*

Arriba: *línea original del violín con articulación de tenuto.*

Abajo: *adaptación de Maurice Goldenberg para xilófono, con indicación de baquetas y uso de trémolos como recurso de sostén.*

J.S. Bach  
Concerto for Violin in A Minor

Violine

**Allegro**

The image shows a musical score for the first seven measures of the Allegro movement of J.S. Bach's Concerto for Violin in A Minor, BWV 1041. The score is written for Violine (Violin) in 2/4 time. It shows the original notation with fingerings (0, 1, 2, 3) and articulation marks (tenuto). The tempo is marked 'Allegro'. The key signature is one flat (A minor). The score is presented in a single line of music.

## Concerto in A minor

Edited by MORRIS GOLDENBERG XYLOPHONE J. S. BACH

*Allegro moderato* HARD or MED.HARD MALLETS

*Nota. Fragmento original tomado de IMSLP; adaptación tomada de la edición de Maurice Goldenberg.*

En los compases 1 a 7, el violín articula tenutos cuya prolongación depende del contacto continuo del arco con la cuerda. En la adaptación, Goldenberg resuelve este comportamiento mediante trémolos escritos sobre la duración de una negra, produciendo continuidad y peso sin replicar mecánicamente el gesto del violín. Asimismo, el editor omite las ligaduras internas del original, pues corresponden a un gesto físico propio del arco: en la marimba, la fluidez se obtiene mediante regularidad en el ataque, conducción natural entre alturas cercanas y también un legato corporal/visual.

Entre los compases 18 y 24, Goldenberg mantiene la distinción entre trémolos como mecanismo de sostén y trinos como alternancia rápida entre dos alturas, preservando la función expresiva del gesto original dentro de una escritura idiomática para percusión.

### Figura 3

*Compases 18–24 del Allegro del BWV 1041*

*Arriba: fragmento original del violín con trinos escritos.*

*Abajo: adaptación de Goldenberg, donde se diferencia el uso de trémolos (sostén) y trinos (ornamento articulado).*



*Nota. Fragmento original tomado de IMSLP; adaptación tomada de la edición de Goldenberg.*

Estas soluciones articulatorias, junto con la dependencia tímbrica del material de baqueta, funcionan como referentes directos para la adaptación del Cuarteto Op. 11, particularmente en el tratamiento de la línea y en la administración del color en los movimientos I y III.

**J. S. Bach Suite para cello solo n.º 5 BWV 1011 (Preludio)** y su transcripción para marimba de Leigh Howard Stevens.

La Suite V para cello solo de Johann Sebastian Bach es una obra emblemática del repertorio barroco en la que la escritura monódica adquiere densidad armónica mediante acordes, arpeggios amplios y una línea melódica que sugiere varias voces implícitas. En la transcripción para marimba realizada por Leigh Howard Stevens, se conserva íntegramente el contenido del original: alturas, direccionalidad melódica y articulaciones principales se mantienen sin omisiones.

#### **Figura 4**

*J. S. Bach, Suite para cello solo n.º 5 BWV 1011, Preludio, compases 1–7 (versión original para cello)*

**Suite 5 for Cello Solo**

Präludium Johann Sebastian Bach  
BWV 1011

*Nota. Fuente: IMSLP, dominio público.*

1. En la adaptación para marimba, los acordes escritos verticalmente por Bach se mantienen tal como aparecen en el original. Lo que varía es la forma de ejecutarlos, debido a las exigencias físicas del instrumento. Cada intérprete puede resolver estos acordes de varias maneras sin alterar las alturas ni el sentido musical:
2. Ataque simultáneo de las cuatro notas cuando la apertura entre baquetas lo permite.
3. Ataque desplegado, articulando las notas en rápida sucesión para mantener claridad y evitar tensión en la mano.
4. Solución híbrida, donde dos notas se atacan juntas y las restantes se articulan de forma inmediata como arpeggio, según lo requiera el fraseo o la comodidad del intérprete.

Estas soluciones no modifican la escritura: corresponden únicamente a la adaptación corporal necesaria para recrear en marimba el diseño de Bach.

### **Figura 5**

*Suite V BWV 1011, Preludio, compases 1–8 (transcripción para marimba por L.H. Stevens)*

**SUITE V**  
BWV 1011

Johann Sebastian Bach  
Transcribed for Marimba by  
Leigh Howard Stevens  
Edited by Dominik Sackmann

Prélude

*Nota. Transcripción para marimba por Leigh Howard Stevens, dominio público.*

Este referente muestra cómo una obra para cuerda puede trasladarse al teclado de placas manteniendo la integridad musical del original, al tiempo que exige decisiones técnicas específicas relacionadas con la manera de articular, distribuir los **acordes** y gestionar la continuidad del gesto.

**Clara Schumann -Caprice à la boléro, Op. 5 No. 2** y su adaptación para dos marimbas de 5 octavas

Esta obra es un referente útil para observar cómo se gestionan velocidad, articulación precisa y alternancia de funciones entre dos intérpretes. La obra combina figuraciones rápidas, acentos reiterativos, acordes amplios y patrones en movimiento constante, lo que permite analizar soluciones de ataque, control corporal y distribución de líneas en un dueto de marimbas. Estos elementos resultaron relevantes para comparar estrategias de claridad, registro y proyección aplicadas en la adaptación del Cuarteto Op. 11, especialmente en los movimientos con mayor movilidad rítmica.

En este fragmento (Figura 6), las dos marimbas comparten semicorcheas y acentos que definen el carácter rítmico del bolero. En el compás 5 aparece un acorde amplio que la versión para marimbas resuelve mediante ataque desplegado, lo que garantiza claridad sin interrumpir la continuidad del gesto. Este recurso fue aplicado en el cuarteto de Barber, con soluciones similares en pasajes donde la amplitud interválica exige priorizar transparencia en el ataque.

**Figura 6**

*Caprice à la boléro, compases 1–8. Articulación inicial y acorde desplegado*

**CAPRICE À LA BOLÉRO**  
from *Quatre Pièces Caractéristiques*, Op. 5, No. 2 Clara Schumann  
arr. Martin Blessinger

Presto  $\text{♩} = 78$

*Nota. Fragmento tomado de una partitura de dominio público disponible en MuseScore.*

El pasaje presentado en la Figura 7 muestra figuraciones rápidas distribuidas entre registros, lo que permite mantener precisión y equilibrio entre ambas voces. La regularidad del pulso y la claridad del ataque ilustran soluciones eficaces para manejar movilidad rítmica sostenida. Este fragmento ayudó a definir criterios de estabilidad y proyección en contextos de velocidad.

**Figura 7**

*Caprice à la boléro, compases 28–36. Distribución de figuraciones rápidas entre las dos marimbas*



*Nota. Fragmento tomado de una partitura de dominio público disponible en MuseScore.*

En este ejemplo, se presenta un diálogo basado en motivos breves que se alternan entre las dos marimbas. La organización del registro y la respuesta articulada evidencian un equilibrio funcional sin roles fijos, lo que permitió analizar modos de distribuir líneas y funciones de manera complementaria.

### **Figura 8**

*Caprice à la boléro, compases 61–67. Alternancia de motivos y coordinación entre voces*

*Nota. Fragmento tomado de una partitura de dominio público disponible en MuseScore.*

Los referentes seleccionados aportan criterios complementarios de articulación, registro y manejo del ataque que resultaron pertinentes para comprender las exigencias técnicas de la marimba frente a repertorios originalmente escritos para otros instrumentos. Desde el fraseo sostenido hasta la velocidad, el control corporal y la alternancia de funciones, cada obra amplía

el marco comparativo que respalda las decisiones tomadas en la adaptación del Cuarteto Op. 11 y sitúa la propuesta dentro de un contexto interpretativo claro y pertinente.

## Proceso de creación de obra




El proceso inició con un análisis detallado del Cuarteto de cuerdas Op. 11, identificando los elementos que sostienen su expresividad: conducción de líneas, equilibrio entre voces y progresiones que generan la tensión característica del lenguaje de Barber. Reconocer el papel de cada instrumento dentro del cuarteto permitió establecer cómo redistribuir esas funciones en dos marimbas y qué decisiones técnicas eran necesarias para mantener la coherencia del original. El objetivo fue trasladar esta estructura interpretativa al lenguaje del instrumento de placas, cuidando color, registro y direccionalidad de cada frase.

### Tipos de baquetas y notación

La siguiente tabla presenta la notación estandarizada utilizada para cada tipo de baqueta, junto con su función tímbrica dentro de la adaptación. Esta codificación permitió mantener coherencia entre intérpretes y garantizar uniformidad en el color y la articulación durante todo el proceso de creación.

**Tabla 1**

*Tipos de baqueta y notación*

Tipo de baqueta	Notación en la partitura	Descripción tímbrica y función
Soft		Ataque suave, timbre cálido, adecuado para líneas expresivas y trémolos largos en registro medio o grave.
Medium		Color equilibrado, ataque definido sin dureza excesiva; funciona como opción base en la mayor parte de la obra.
Hard		Ataque brillante y articulado, ideal para pasajes rápidos, figuraciones con subdivisiones y el Presto del movimiento III.

*Nota. Elaboración propia; Los símbolos de baqueta corresponden a la notación estándar del software Finale y se incluyen con fines explicativos.*

### **Distribución de baquetas y cambios tímbricos por movimiento e intérprete**

La siguiente tabla resume las decisiones de color, registro y ataque aplicadas por cada intérprete a lo largo de los tres movimientos. Estas elecciones se integraron al proceso creativo para equilibrar planos sonoros, mantener la direccionalidad expresiva y reforzar los puntos estructurales de tensión.

**Tabla 2**

*Distribución de baquetas*

<b>Movimiento</b>	<b>Intérprete</b>	<b>Baquetas</b>	<b>Compases</b>	<b>Función tímbrica y razón musical</b>
<b>I – Molto allegro e appassionato</b>	Marimba 1	Medium → Hard → Medium	Medium: inicio–c. 71; Hard: c. 72–160; Medium: c. 161–final	Medium equilibra la exposición; Hard fortalece la articulación en el ascenso al agitato; Medium restablece un color estable hacia el cierre.
	Percusionista 2 (Marimba 2)	Medium→ Hard → Medium	Medium: inicio–c.71; Hard: c.72–160; Medium: c.161–final	Medium mantiene la claridad en las líneas internas; Hard aporta definición en el desarrollo; Medium suaviza el plano medio al concluir.
	Percusionista 3 (Marimba 2)	Medium	Todo el movimiento	Registro grave con soporte rítmico; color estable sin dureza excesiva.
<b>II – Molto adagio</b>	Marimba 1	Medium→ Hard → Medium	Medium: inicio- c.34; Hard: c. 35-56; Medium: c. 57–final	Medium favorece el carácter cantabile inicial; Hard refuerza la proyección en la intensificación previa al clímax; Medium restituye un color cálido hacia la disolución final.

	Percusionista 2 (Marimba 2)	Soft → Hard → Medium	Soft: inicio- c.34; Hard: c. 35-56; Soft: c. 57–final	Soft mantiene transparencia en las voces internas del arco inicial; Hard define la textura durante el ascenso; Medium equilibra la reentrada en el plano medio.
	Percusionista 3 (Marimba 2)	Soft → Medium	Soft: inicio- c.30; Medium: c.31- final	Soft ofrece calidez en registro grave; Medium permite articulación más nítida cuando la línea asciende brevemente al registro medio.
<b>III – Molto allegro (come prima)</b>	Marimba 1	Medium → Hard	Medium: inicio–c. 55; Hard: c. 55–final	Medium para articulación veloz; Hard para el Presto, donde los quintillos, septillos y fusas exigen mayor definición.
	Percusionista 2 (Marimba 2)	Medium	Todo el movimiento	Líneas intermedias con subdivisiones estables; Medium garantiza homogeneidad.
	Percusionista 3 (Marimba 2)	Medium	Todo el movimiento	

*Nota: Elaboración propia.*

### **Procedimientos técnicos de la adaptación**

Los aspectos tímbricos guiaron la organización técnica del arreglo. La forma en que se gestiona la resonancia, el ataque y la relación entre registros determinó el orden de las decisiones que se presentan en este capítulo. Por ello, se inicia con las consideraciones tímbricas generales y, posteriormente, con los recursos que permiten articular, sostener o equilibrar las líneas en los tres movimientos.

### **Trémolos, trinos y acordes**

Trémolos: realizados como repeticiones continuas que permiten sostener notas largas o generar sensación de expansión que en el cuarteto depende del vibrato del arco. Se aplicaron tanto sobre una sola nota como sobre intervalos.

Trinos: resueltos mediante alternancia regular entre dos alturas cercanas, reforzando momentos de tensión sin alterar la base armónica.

### **Acordes**

Algunos acordes se ejecutaron de manera secuencial siguiendo el patrón natural de manos (1–2–3–4), lo que permitió distribuir el ataque y mantener claridad vertical cuando el acorde original resultaba demasiado amplio para una ejecución simultánea. Este recurso se empleó tanto en acordes breves como en acordes largos para controlar el balance y evitar saturación del registro.

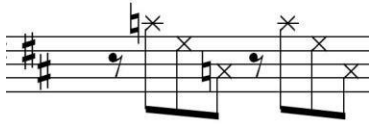
Estos procedimientos aparecen en los tres movimientos según su función: los trémolos y trinos sostienen líneas largas o zonas de transición, mientras que los acordes secuenciales refuerzan momentos de proyección armónica o clímax formal, especialmente en el primer y tercer movimiento.

### **Articulaciones y legato gestual**

El **pizzicato** del cuarteto se resolvió mediante una técnica de apagado controlado que reproduce el carácter seco del gesto original. Este efecto puede ejecutarse de tres maneras equivalentes: (1) dejando la baqueta en contacto con la placa inmediatamente después del ataque para cortar la resonancia, (2) utilizando la cola de la baqueta para obtener un timbre más compacto, o (3) alternando ambas soluciones de forma intercalada. La elección entre estos procedimientos queda abierta a la decisión del intérprete, según la intención expresiva y la ergonomía del pasaje. En la adaptación, esta articulación se marca con una x sobre la plica (Figura 9), recurso utilizado principalmente en el primer y tercer movimiento para reforzar funciones rítmicas y de contraste tímbrico.

## Figura 9

### *Notación de pizzicato*



*Nota: Elaboración propia.*

El **legato** en la marimba se construye a partir del gesto corporal. Movimientos amplios, trayectorias circulares y transiciones fluidas permiten crear la sensación de continuidad entre notas sucesivas, incluso cuando el instrumento no genera conexión acústica entre ataques. Esta estrategia se utilizó a lo largo de los tres movimientos, especialmente en líneas melódicas que requieren direccionalidad.

Las indicaciones de **tenuto**, asociadas en las cuerdas a un sonido sostenido por el arco, se trasladaron mediante acentos que refuerzan el ataque y permiten que la resonancia natural prolongue la duración percibida, evitando recurrir a un staccato que alteraría la intención expresiva de Barber.

### **Configuración instrumental**

La adaptación se concibió inicialmente para dos intérpretes; sin embargo, el trabajo sobre el primer movimiento evidenció que varias secciones requieren simultaneidad de líneas en registros graves y medios que una sola persona no podría cubrir sin comprometer claridad o ergonomía. Por ello se amplió la interpretación a tres percusionistas, asignando la marimba 1 a un intérprete y la marimba 2 a dos marimbistas que comparten la ejecución.

Esta decisión permitió sostener líneas graves estructurales, reforzar ataques puntuales y mantener estabilidad rítmica en pasajes donde Barber asigna funciones complementarias a viola

y violonchelo. La redistribución de voces aseguró la función de cada plano sin afectar la direccionalidad del material original.

La siguiente tabla consolida los procedimientos técnicos explicados en esta sección y muestra su incidencia en puntos específicos de los tres movimientos según su función dentro del arreglo.

**Tabla 3**

*Recursos técnicos*

<b>Recurso técnico</b>	<b>Descripción en la adaptación</b>	<b>Función musical</b>	<b>Movimientos y compases representativos</b>
Trémolos	Uso continuo de trémolos para sostener duraciones largas, especialmente en líneas principales y acompañamientos internos. Regulación del trémolo según dinámica y registro.	Crear continuidad en líneas originalmente sostenidas y mantener tensión armónica.	Mov. II: 1–4, 13–18, 23–29, 35–40, 47–56. Mov. I: 34, 56, 61–67. Mov. III: 21, 31, 53–54.
Acordes (ejecutados simultáneamente o de forma desplegada)	Tratamiento de acordes amplios mediante ataque simultáneo o mediante ejecución secuencial cuando la extensión o la ergonomía lo requieren.	Mantener el plano armónico sin perder legibilidad y evitar saturación sonora.	Mov. I: 3–4, 10, 14, 25, 32–36. Mov. II: 1, 3, 18, 23, 25. Mov. III: 20–21, 31.
Apagado controlado (pizzicato)	Aplicación de apagados controlados para emular la articulación corta del pizzicato del cello y la viola.	Producir ataques definidos y controlar la resonancia en planos internos.	Mov. I: 50. Mov. II: 45–47. Mov. III: 13–15, 31.
Redistribución de voces	Reorganización de las cuatro voces originales entre dos marimbas y tres intérpretes, priorizando registro, alturas esenciales y direccionalidad melódica.	Preservar la lógica contrapuntística y la claridad entre planos.	Mov. I: 1–6, 13–23, 27–36, 54–62, 117–120. Mov. II: 13–18, 23–32, 41–47. Mov. III: 1–9, 13–18, 36–41.

Simplificación rítmica puntual	Reducción mínima de subdivisiones complejas (quintillos, septillos o fusas) cuando las voces duplican alturas o coinciden en la misma octava.	Mantener la direccionalidad rítmica sin comprometer claridad ni precisión en pasajes rápidos.	Mov. I: 24 (quintillos). Mov. III: 55–59 (relaciones 7–5–4).
Selección de baquetas	Uso de baquetas soft, medium y hard según registro y color requerido. Cambios en momentos estructurales para ajustar la proyección en la línea principal.	Ajustar timbre, planear contrastes y reforzar la direccionalidad en clímax o transiciones.	Mov. I: 1–8; 46–47; 136–138. Mov. II: 1–4; 23–30; 35–38. Mov. III: 1–8; 31–35; 54–73
Conducción por cercanía de registro	Priorización de intervalos próximos para permitir que un mismo intérprete sostenga dos voces asignadas en un mismo plano.	Facilitar continuidad en líneas internas sin comprometer expresividad o comodidad física.	Mov. I: 49–52, 170. Mov. II: 27–32. Mov. III: 61–68.
Unificación de planos rítmicos	Consolidación de varias voces de igual ritmo y misma octava en una sola línea para evitar duplicación innecesaria.	Mantener transparencia en la textura y equilibrar el ataque entre intérpretes.	Mov. III: 7–8, 13–16, 18–20. Mov. I: 5–6, 143–145.

*Nota: Elaboración propia.*

## **Análisis Primer Movimiento - Allegro moderato**

### **Figura 10**

*Esquema formal del primer movimiento*

<b>EXPOSICIÓN</b> (c. 1-36)	<b>DESARROLLO</b> (c. 37-120)	<b>REEXPOSICIÓN</b> (c. 121-201)
c. 1–8 Motivo principal c. 9–16 Sección de transición c. 17–28 Segundo grupo temático c. 29–36 Proceso cadencial	c. 37–56 Fragmentación del motivo c. 57–85 Secuencias y desplazamientos c. 86–102 Aumento progresivo de tensión c. 103–120 Preparación del retorno	c. 121–140 Retorno del motivo principal c. 141–158 Reparación del segundo grupo c. 159–201 Cadencia final

*Nota: Elaboración propia.*

El Allegro moderato abre el Op. 11 con una escritura de sonata marcada por tensión motívica, contrastes dinámicos inmediatos y un tejido contrapuntístico que se sostiene en la energía del arco. Su estructura se articula en planos bien diferenciados: una melodía activa, líneas internas que impulsan el discurso y un registro grave que ancla la direccionalidad.

La adaptación para marimba requirió identificar estas funciones y reorganizarlas en un formato de dos instrumentos y tres intérpretes. El análisis formal del movimiento fue el punto de partida para decidir qué alturas conservar, cómo redistribuir las voces y qué procedimientos técnicos permitirían mantener claridad en un material originalmente concebido para cuerdas. Desde estas consideraciones se abordan las secciones a continuación:

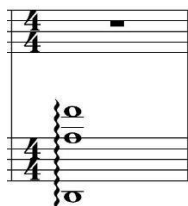
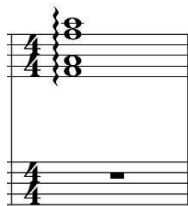
### **Exposición (compases 1–23)**

El movimiento inicia con la presentación del motivo principal entre los compases 1 y 2. En el cuarteto, esta línea alterna entre violín primero y segundo; en la adaptación, se distribuye entre la Marimba 1 y la tercera voz ubicada en la zona grave de la Marimba 2. Esta organización permite conservar la direccionalidad del gesto sin duplicar alturas ni generar cruces innecesarios entre intérpretes. El plano superior se estabiliza desde este punto, y la textura adquiere un relieve claro.

Los compases 3 y 4 incluyen el primer acorde prolongado del movimiento. Barber sostiene este acorde mediante arco continuo, mientras que las marimbas lo transforman en un acorde ejecutado de manera secuencial sobre la Marimba 1. Esta estrategia conserva las alturas esenciales sin afectar el perfil melódico. Este procedimiento se presenta en la Figura 11 y constituye el criterio aplicado a la resolución vertical a lo largo de la obra.

### **Figura 11**

*Compás 3. Acorde ejecutado de manera secuencial*



*Nota. Elaboración propia.*

La exposición conserva estabilidad en la relación entre planos. Los compases 5 al 14 mantienen la línea superior en la Marimba 1, mientras las voces intermedias y graves se reparten entre los intérpretes de la Marimba 2. En los compases 8 al 10, el registro grave introduce células breves que se transfieren temporalmente a la Marimba 1 para garantizar continuidad rítmica. El pasaje que llega al compás 14 conserva todas las alturas con un ajuste puntual en la voz intermedia, lo que permite preservar la estructura del cuarteto sin introducir desplazamientos amplios dentro de una misma marimba.

### **Transición (compases 24–30)**

El compás 24 marca la primera reorganización rítmica significativa. Los quintillos, distribuidos originalmente entre los violines, se concentran en la Marimba 1 mientras la respuesta se asigna al Percusionista 2 en la Marimba 2. Este ajuste mantiene la célula completa y evita movimientos que comprometerían la claridad del pasaje. Esta estrategia queda consignada en la Figura 12.

**Figura 12**

*Compás 24. Redistribución de quintillos*

Arriba: *Fragmento original de Barber, Op. 11.*

Abajo: *Adaptación para dos marimbas*

The image displays two musical systems for measure 24. The top system shows the original notation for a quartet, consisting of four staves. The first two staves feature quintuplets of eighth notes, while the last two staves have quarter notes. The bottom system shows the adaptation for two marimbas, consisting of two grand staves. The upper grand staff contains the quintuplet eighth notes, and the lower grand staff contains the quarter notes. The adaptation uses a different rhythmic articulation for the quarter notes, with accents and a 'z' symbol, to maintain the rhythmic clarity in a lower register.

*Nota. Fragmento original tomado de Barber, Op. 11; Elaboración propia.*

Del compás 27 al 30 el motivo principal retorna en registro agudo. El cuarteto lo articula a cuatro voces, pero la adaptación lo reduce a dos en la Marimba 1, preservando la direccionalidad del gesto sin añadir alturas que podrían oscurecer la definición rítmica en este registro.

**Segundo tema (compases 32–45)**

El segundo espacio temático, que inicia en el compás 32, presenta líneas prolongadas en registro medio y grave. La adaptación mantiene ese carácter asignando el plano melódico a la Marimba 1 y resolviendo las líneas sostenidas mediante trémolos controlados en la Marimba 2. En los compases 34 y 36 aparecen acordes amplios que se transforman en ataques secuenciales para conservar las alturas sin sobrecargar el timbre.

### Cierre de la exposición (compases 46–55)

En los compases 46 y 47 Barber reúne cinco alturas simultáneas distribuidas entre violín 1, doble cuerda del violín 2, la línea de viola y el ataque del violonchelo. La adaptación conserva todas estas alturas reorganizando su ejecución según la cercanía interválica: la Marimba 1 articula tres voces que pueden resolverse con un mismo gesto, mientras que los dos restantes se asignan al Percusionista 2 y al Percusionista 3. Esta redistribución permite mantener el ataque conjunto y la función estructural del acorde sin alterar su perfil armónico.

### Figura 13

*Compases 46–47. Redistribución de cinco alturas en el acorde simultáneo*

*Arriba: Fragmento original de Barber, Op. 11.*

*Abajo: Adaptación para marimba.*

The image displays a musical score for two staves. The top staff represents the original score for strings, and the bottom staff represents the adaptation for marimba. Both staves show a simultaneous chord of five notes (F#, G, A, B, C) in the key of D major. The original score uses a triplets (3) and a dynamic marking of mf. The adaptation uses a triplets (3) and a dynamic marking of mf.

*Nota. Fragmento original tomado de Barber, Op. 11; Elaboración propia.*

Las articulaciones cortas del plano grave se sustituyen mediante apagado controlado, mientras que las alturas prolongadas se sostienen con trémolos discretos que equilibran la textura y conducen el discurso hacia el desarrollo.

### **Desarrollo (compases 56–92)**

El desarrollo intensifica la actividad rítmica desde el compás 56. Las células rápidas del cuarteto, inicialmente distribuidas entre viola y violín segundo, se concentran en la Marimba 1 para mantener continuidad mientras la Marimba 2 sostiene los planos prolongados mediante trémolos. Esta reorganización asegura estabilidad en los cambios de articulación sin modificar la estructura interna.

Entre los compases 60 y 70 se mantiene una sucesión de apoyos internos que la adaptación conserva fielmente, asignando las células graves al Percusionista 3 según la proximidad dentro de la Marimba 2. Aunque estos fragmentos no requieren reorganización profunda, su redistribución respeta la función prevista en el cuarteto.

Los compases 78 a 83 introducen una línea expresiva en octavas articulada originalmente por violín primero y violonchelo. La adaptación conserva esa relación trasladándola

íntegramente a la Marimba 1, donde se articula como un solo gesto continuo. El plano interno se apoya en ataques breves que refuerzan el relieve del movimiento.

La sección marcada agitando, entre los compases 84 y 92, incrementa la densidad rítmica. La Marimba 1 conserva la melodía en octavas, mientras los intérpretes de la Marimba 2 generan el impulso rítmico previsto por Barber. Esta reorganización preserva el contraste entre planos y mantiene la direccionalidad del fragmento.

El desarrollo culmina entre los compases 136 y 138 con un acorde prolongado en pianísimo. La adaptación distribuye las cuatro alturas entre la Marimba 1, el Percusionista 2 y el Percusionista 3 según registro. La Figura 14 (compases 136–138) documenta esta reorganización, que conserva la función estructural del acorde y permite sostenerlo mediante trémolos amplios.

#### Figura 14

*Compases 136–138. Distribución del acorde prolongado en pianísimo*

Arriba: *Fragmento original de Barber, Op. 11.*

Abajo: *Adaptación para marimba.*

The image displays a musical score for four staves, representing the distribution of a prolonged chord in pianissimo across measures 136, 137, and 138. The top three staves are the original score for Marimba 1, Marimba 2, and Percussion 2, while the bottom staff is the adaptation for Marimba 1. The score is in G major and 4/4 time. The top three staves feature long, sustained notes with fermatas, marked 'pp'. The bottom staff features a rhythmic pattern of eighth notes, marked 'mf' and 'pizz.'.

*Nota. Fragmento original tomado de Barber, Op. 11; Elaboración propia.*

### **Reexposición (compases 139–175)**

La reexposición retoma el motivo inicial desde el compás 139 mediante una secuencia alternada de pregunta y respuesta. La Marimba 1 unifica esta célula articulando dobles que generan la resultante completa, mientras la Marimba 2 sostiene los planos internos sin interferir en la claridad del gesto superior.

En los compases 143 y 144 Barber introduce un breve segmento de articulaciones simultáneas que estabiliza el pulso antes del pasaje de mayor complejidad. La adaptación conserva la estructura asignando el plano superior a la Marimba 1 y distribuyendo las alturas intermedias y graves entre los intérpretes de la Marimba 2. Las alturas duplicadas que Barber utiliza como refuerzo se omiten para preservar la definición del pasaje.

El fragmento más complejo aparece entre los compases 145 y 146, donde Barber organiza seis alturas simultáneas. La adaptación redistribuye este material asignando dos alturas por intérprete sin eliminar información estructural. La Figura 15 (compases 145–146) resume esta reorganización.

### **Figura 15**

*Compases 145–146. Reorganización de seis alturas en el cierre de la reexposición*

Arriba: *Fragmento original de Barber, Op. 11.*

Abajo: *Adaptación para marimba.*

The image displays two musical staves. The upper staff is the original score for violin and viola, showing a melodic line with a fermata and internal voices. The lower staff is the adaptation for marimba, showing the melodic line on Marimba 1 and internal voices on Marimba 2. The adaptation includes a fermata and a 5-measure rest in the bass line.

*Nota. Fragmento original tomado de Barber, Op. 11; Elaboración propia.*

En el compás 170, la conducción melódica entre violín primero y viola se articula como una sola línea continua en la Marimba 1, mientras que las voces internas se distribuyen entre la Marimba 2 para evitar cruces físicos entre intérpretes.

### **Coda (compases 176–199)**

La coda introduce el *piu mosso* en el compás 192, donde la melodía de la viola se conserva íntegra en la Marimba 1. Las marimbas restantes sostienen planos prolongados mediante trémolos muy controlados que permiten que la línea superior mantenga su relieve. En los compases finales se omite una duplicación en registro medio que en el cuarteto funciona

como refuerzo interno, decisión que preserva la claridad del cierre sin alterar la estructura del movimiento.

El primer movimiento ofrece el marco estructural y técnico que orienta la totalidad de la adaptación. Su diseño temático exige una organización precisa entre planos y una definición clara de la direccionalidad melódica, aspectos que se preservan mediante la distribución diferenciada entre las dos marimbas y los tres percusionistas. La solución aplicada a los acordes prolongados, la reorganización de los pasajes rítmicos y la conservación de todas las alturas esenciales revelan una relación estrecha con la escritura original, incluso en momentos de complejidad vertical. Los ajustes realizados responden de forma directa a las características físicas del instrumento y permiten que cada sección conserve su función dentro de la forma, sin perder la claridad que distingue el movimiento en la obra de Barber. El resultado confirma que es posible mantener la estructura formal y el carácter expresivo del cuarteto mediante procedimientos idiomáticos propios de la marimba, lo que asegura coherencia interna y continuidad estética dentro del proyecto completo.

### **Análisis del segundo movimiento: Adagio**

#### **Figura 16**

##### *Esquema formal del segundo movimiento*

A (1-14)	B (15-30)	C (31-36)	B' (37-52)	A' (53-69)
Presentación de la línea principal c. 1-14	Intensificación (densidad + registro) c. 15-22 c. 23-30	Climax (máxima tensión) C. 31-36	Disolución (descenso gradual) C. 37-44 C. 45-52	Retorno abreviado c. 53-61 c. 62-69

*Nota: Elaboración propia.*

El segundo movimiento del Cuarteto Op. 11 constituye el punto expresivo central de la obra y uno de los pasajes más reconocidos del repertorio de Barber. Su continuidad melódica, el control del registro y la manera en que el discurso se sostiene sobre duraciones largas plantean

un reto particular al ser trasladado a un instrumento de ataque como la marimba. La adaptación se orienta a preservar la claridad del ascenso característico del Adagio mediante un trabajo tímbrico minucioso, basado en el uso controlado del trémolo, la selección precisa de baquetas y la organización equilibrada de los planos sonoros.

En esta adaptación, la línea principal se asigna principalmente a Marimba 1, lo que permite mantener la direccionalidad del violín I sin perder definición en el registro agudo. El acompañamiento se distribuye entre Marimba 2 y Marimba 3 siguiendo únicamente las alturas esenciales, evitando duplicaciones que, en un instrumento de resonancia amplia, afectarían la transparencia del movimiento. La adaptación incorpora además cambios puntuales de baquetas para ajustar el color en zonas climáticas, y decisiones de redistribución que permiten sostener la expresividad sin sacrificar ergonomía ni claridad en la conducción de voces.

El movimiento se construye como una lectura fiel en su intención y respetuosa del diseño original, pero reformulada desde la materialidad propia de la marimba. El gesto expresivo del cuarteto se preserva a través del control de la resonancia, la precisión en los ataques y la capacidad de sostener líneas extensas mediante trémolos regulados, elementos que permiten que el movimiento conserve su carácter contemplativo en un instrumento de naturaleza distinta.

### **Sección A - Compases 1–22**

En el segundo movimiento se emplea un esquema tímbrico progresivo que responde al arco dinámico del adagio. Marimba 1 inicia con baquetas médium, las voces internas entran de manera progresiva en trémolos suaves con baquetas soft distribuidos entre Marimba 2 y Marimba 3, conservando las alturas esenciales (Figura 17). Los acordes prolongados se resuelven como ataques secuenciales para mantener presencia sin alterar la direccionalidad del plano superior.

## Figura 17

Compás 1. Entrada del Adagio con baquetas medium y soft

Arriba: Fragmento original de Barber, Op. 11.

Abajo: Adaptación para marimba.

The image displays two musical staves. The top staff is the original score for Barber's Op. 11, marked 'Molto adagio' and 'pp espr. cantando'. It features a melody in the upper voice and accompaniment in the lower voices. The bottom staff is an adaptation for marimba, also marked 'Molto Adagio' with a tempo of ♩ = 80. It shows the melody assigned to Marimba 1 and the accompaniment to Marimba 2, with 'pp' dynamics indicated.

Nota. Fragmento original tomado de Barber, Op. 11; Elaboración propia.

Desde el compás 5 la melodía permanece en Marimba 1, mientras Marimba 2 y Marimba 3 sostienen el acompañamiento en distribución 2+2.

Con el traslado de la melodía a la viola (compases 13–15), la conducción pasa a Marimba 2, mientras Marimba 1 y Marimba 3 mantienen el plano armónico mediante trémolos constantes. En el compás 16 se adapta la doble cuerda de la viola reduciendo la redonda inferior a una negra

para permitir la continuidad de la línea superior. El compás 18 incorpora un acorde dividido entre Marimba 1 y Percusionista 3, manteniendo el registro grave y medio sin omisiones.

Entre los compases 19 y 22 se reorganizan las funciones: la melodía retorna a Marimba 1 y Marimba 2 asume el acompañamiento, decisión que favorece la continuidad del gesto y mantiene el plano superior estable.

### **Sección B -Compases 23–32**

El compás 23 inicia un cambio de comportamiento vertical: Marimba 1 combina melodía y bajo para evitar quiebres en la direccionalidad, mientras Percusionista 3 sostiene el plano grave y Percusionista 2 permanece en silencio funcional. En el compás 25 aparece un acorde de cuatro notas ejecutado de manera secuencial, apoyado por trémolos amplios en el plano grave.

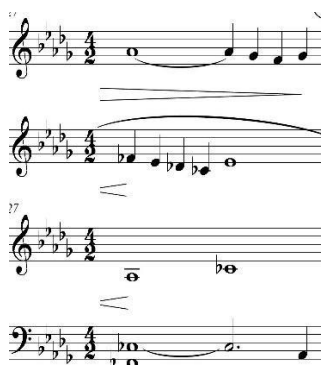
El compás 27 presenta cinco alturas simultáneas reorganizadas entre las tres líneas (Figura 18). La melodía se mantiene en Marimba 1, mientras Percusionista 2 y 3 reparten las alturas restantes sin pérdida de registro. En los compases 28 y 29 la melodía pasa al registro grave (Percusionista 3), acompañada por trémolos sostenidos en los planos superiores.

### **Figura 18**

*Compás 27. Redistribución de cinco alturas simultáneas entre los tres intérpretes*

*Arriba: Fragmento original de Barber, Op. 11.*

*Abajo: Adaptación para marimba.*



*Nota. Fragmento original tomado de Barber, Op. 11; Elaboración propia.*

En el compás 32 el diseño se redistribuye nuevamente: la melodía permanece en Percusionista 3, las cuadradas del violín 2 se asignan al Percusionista 2 y Marimba 1 sostiene la redonda correspondiente a la viola.

### **Crecimiento hacia el clímax - Compases 33–53**

En el compás 35 la Marimba 1 hace cambio de baquetas a hard, decisión que intensifica la proyección del registro medio–agudo durante la aproximación al clímax. Desde el compás 35 hasta el 39 se mantiene una estrecha correspondencia con el original, con trémolos estabilizados en los tres planos. En el compás 40 se reasigna el registro grave al Percusionista 2 para evitar desplazamientos laterales innecesarios.

El compás 44 articula tres planos simultáneos redistribuidos entre Marimba 1, Marimba 2 y Marimba 3 (Figura 19). En el compás 45 la melodía pasa al Percusionista 3, mientras Marimba 1 y Marimba 2 sostienen redondas dobles en trémolos controlados.

### Figura 19

*Redistribución de voces*

Arriba: *Fragmento original de Barber, Op. 11.*

Abajo: *Adaptación para marimba.*

*Nota. Fragmento original tomado de Barber, Op. 11; Elaboración propia.*

El compás 47 marca el inicio del punto más intenso del movimiento: Marimba 1 combina líneas en registros distintos mientras Percusionista 2 y 3 sostienen los planos medio y grave. En el compás 50 se articula un bloque de cinco alturas distribuido entre Marimba 1 y Marimba 2, manteniendo todas las notas del original.

El compás 53 presenta ocho alturas simultáneas. La adaptación conserva la verticalidad completa y reorganiza las voces según registro y cercanía para preservar claridad en el clímax.

### Sección A'

En el compás 57 se preservan seis alturas, distribuidas de manera estable para evitar interferencias entre planos. En el mismo compás, transita nuevamente a medium para suavizar el plano medio en el cierre del movimiento.

### Figura 20

*Compás 57. Distribución seis voces. Cambio de baquetas*

Arriba: *Fragmento original de Barber, Op. 11.*

Abajo: *Adaptación para marimba.*

The image displays a musical score for six voices, comparing the original notation with an adaptation for marimba. The top section shows the original notation for six voices, with dynamics markings *mf espr.* and *p*. The bottom section shows the adaptation for marimba, with two mallets indicated by two vertical lines with circles at the top. The adaptation maintains the six-voice structure while adjusting the register and distribution for clarity on the marimba.

*Nota. Elaboración propia.*

### **Tempo primo - Final**

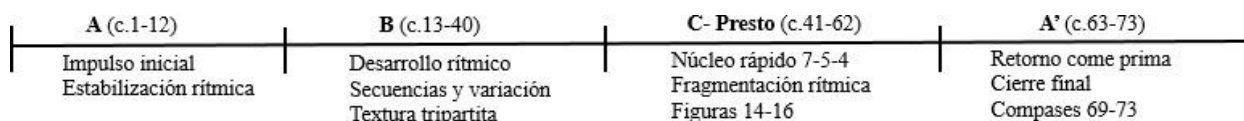
El tempo primo se articula en octavas en Marimba 1, mientras Percusionista 2 y Percusionista 3 sostienen blancas dobles que reproducen las líneas del violín 2 y del cello. La textura se adelgaza gradualmente y el movimiento se disuelve en un final contenido donde se conserva la totalidad de las alturas esenciales y la expresividad propia del Adagio.

El Adagio representa el desafío más exigente de la adaptación, no por su complejidad rítmica sino por la necesidad de sostener un discurso que descansa en la continuidad melódica y en la precisión del color. El equilibrio alcanzado entre trémolos controlados, cambios de baqueta y redistribución idiomática de las voces permite que la marimba conserve la arquitectura emocional del movimiento. La expresividad del cuarteto se traslada así a un nuevo contexto tímbrico sin perder su función estructural, manteniendo la intensidad gradual del arco dinámico y la concentración que define este pasaje dentro del Op. 11.

### **Análisis del tercer movimiento: Molto Allegro**

#### **Figura 21**

*Esquema formal del tercer movimiento*



*Nota: Elaboración propia.*

El tercer movimiento funciona como un cierre enérgico dentro del cuarteto y retoma el motivo principal del primer movimiento, actuando como una reexposición interna dentro de la obra. Su carácter veloz y la presencia de subdivisiones irregulares demandan una distribución

precisa entre las dos marimbas, especialmente en los pasajes donde el material motivico se superpone entre planos.

El traslado del Molto Allegro al instrumento de placas se fundamenta en decisiones que preservan la direccionalidad, el registro y el impulso del original, con especial atención a los contrastes dinámicos, los acentos estructurales y la claridad de los planos sonoros. La adaptación prioriza transparencia en los planos internos, continuidad gestual y coherencia con la lógica motivica que articula el movimiento.

### **Sección A (compases 1–12)**

Los primeros compases conservan íntegramente el diseño rítmico del original. En el compás 3 se suprime la voz del violín II debido a la coincidencia de alturas con la línea superior, lo cual generaría duplicaciones innecesarias en la marimba. La línea principal queda a cargo de Marimba 1, mientras las voces internas se distribuyen entre Marimba 2 y Marimba 3.

Este procedimiento se mantiene en los compases 4 a 8, donde la coincidencia de alturas entre violín I y violín II vuelve redundante la reproducción literal de ambas líneas en un instrumento de resonancia amplia. La adaptación conserva la direccionalidad del gesto inicial sin comprometer el plano superior.

### **Figura 22**

*Compás 8, resolución de duplicación en registro coincidente*

*Arriba: Fragmento original del Cuarteto Op. 11 de Samuel Barber.*

*Abajo: Adaptación para marimba.*



*Nota. Fragmento original tomado de Barber, Op. 11; Elaboración propia.*

## Sección B

Entre los compases 9 y 13 el movimiento se organiza en tres voces claramente diferenciadas: marimba 1 mantiene la línea principal, marimba 2 y Marimba 3 articulan la resultante entre viola y cello.

En los compases 13, 14 y 15 (Figura 23), donde violín II y viola comparten una misma figuración rítmica, ambas líneas se condensan en Marimba 2 mediante notas dobles que preservan las alturas esenciales. Marimba 1 sostiene la melodía y Marimba 3 mantiene el registro grave.

### Figura 23

Compases 13,14 y 15. Condensación de violín II y viola en una sola línea

Arriba: Fragmento original del Cuarteto Op. 11 de Samuel Barber.

Abajo: Adaptación para marimba.

The image displays two musical staves. The upper staff represents the original score for Violin II and Viola, condensed into a single line. It features a melodic line with dynamics such as *mf* and *espr.* (espressivo). The lower staff represents the adaptation for marimba, showing a piano accompaniment with dynamics like *p* (piano) and *mf* (mezzo-forte). The adaptation uses a different rhythmic texture to accommodate the instrument's characteristics.

Nota. Fragmento original tomado de Barber, Op. 11; Elaboración propia.

En el compás 16 se preserva la melodía original, pero la redonda que sostiene la voz interna se resuelve como negra para permitir el ataque melódico en el registro superior. El compás 18 introduce un ascenso rápido de semicorcheas que se divide entre las tres marimbas, omitiendo la línea del violín II por razones de velocidad y por la duplicación exacta en registro agudo.

En los compases 20 y 21 se respeta la indicación de octava del original y se incorpora un acorde resuelto en trémolo para sostener el plano armónico. A partir del compás 23 la línea

melódica pasa a Marimba 2, mientras Marimba 3 sostiene la base grave y Marimba 1 entra nuevamente en el compás 31 con una línea contrastante.

Entre los compases 23 y 30 la conducción se concentra en dos intérpretes, siguiendo el modelo del original donde la textura se adelgaza momentáneamente. La melodía pasa a Marimba 2 y el soporte grave queda en Marimba 3. En los compases 31 a 35 retoma participación Marimba 1, reproduciendo el intercambio de roles que Barber plantea en el cuarteto.

El *pìu tranquillo* (compás 37) marca el inicio de un episodio conducido en terceras y quintas. Marimba 1 y Marimba 2 articulan la melodía en intervalos paralelos, mientras Marimba 3 sostiene el fondo armónico. El recurso se mantiene hasta el compás 41, donde inicia el *tranquillo*, que conserva la lógica interválica pero en una contextualización armónica distinta. Esta sección se desarrolla sin alteraciones sustanciales respecto al original.

### Figura 24

*Compás 36, conducción paralela en intervalos de quinta*

The figure shows two systems of musical notation for measures 36, 37, and 38. The first system features a treble clef with a melody of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass clef contains a whole note chord of G2, B2, and D3. The second system features a treble clef with a melody of quarter notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The bass clef contains a whole note chord of G2, B2, and D3, with a dynamic marking of *mp* and the instruction *espress.* below it.

*Nota. Elaboración propia.*

### Sección C - Presto: (compases 41–62)

En el compás 50 reaparece el impulso rítmico del inicio, ahora orientado hacia la aceleración progresiva. En el compás 53 surgen por primera vez tresillos de negra y

subdivisiones que anticipan el Presto. Marimba 1 y Marimba 2 comparten la figuración, en paralelo al violín I y violín II del original.

A partir del compás 55 inicia la sección conclusiva, donde Barber superpone subdivisiones de distinta naturaleza. En la adaptación se conserva la lógica del original mediante un ajuste técnico en tres puntos clave:

Mientras viola y cello articulan quintillos y semicorcheas, el violín II introduce un septillo que en la obra de Barber lo hace simultáneamente con el violín I, pero en este caso se omite porque es difícil técnicamente para un solo marimbista. Para preservar la relación 7:5:4 se suprime una de las líneas agudas, asignando el septillo resultante a Marimba 2.

### Figura 25

*Compás 56, reorganización del septillo para conservar la relación 7:5:4*

*Arriba: Fragmento original del Cuarteto Op. 11 de Samuel Barber.*

*Abajo: Adaptación para marimba.*



The image shows two systems of musical notation. The top system consists of a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a single note. The bottom system consists of a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a complex rhythmic pattern. Both systems include a fermata over a group of notes.

*Nota. Fragmento original tomado de Barber, Op. 11; Elaboración propia.*

El en compás 58, el original presenta dos líneas de fusas superpuestas, este es otro ejemplo de omisión por dificultad de interpretación en marimba por velocidad y registro. La adaptación conserva únicamente la línea que organiza la progresión armónica y mantiene el quintillo y las cuatro semicorcheas en Marimba 2 y Marimba 3.

### **Figura 26**

*Compás 58, simplificación de fusas manteniendo la estructura rítmica fundamental*

Arriba: Fragmento original del Cuarteto Op. 11 de Samuel Barber.

Abajo: Adaptación para marimba.

The image shows four systems of musical notation. The top three systems consist of a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a complex rhythmic pattern. The bottom system consists of a treble clef staff with a melodic line and a bass clef staff with a complex rhythmic pattern. All systems include a fermata over a group of notes.



*Nota. Fragmento original tomado de Barber, Op. 11; Elaboración propia.*

En los compases 61 a 68 Marimba 1 combina notas graves con registros superiores separados por más de dos octavas. La escritura se mantiene por ser ejecutable físicamente, aunque requiere desplazamiento rápido del intérprete y control del ataque para sostener la direccionalidad. Las voces internas permanecen en Marimba 2 y Marimba 3, reproduciendo las dobles cuerdas de viola y cello, que en esta sección presentan acentos estructurales marcados.

### **Figura 27**

*Compás 62,63 y 64 conducción discontinua entre registros extremos*

*Arriba: Fragmento original del Cuarteto Op. 11 de Samuel Barber.*

*Abajo: Adaptación para marimba.*





*Nota. Fragmento original tomado de Barber, Op. 11; Elaboración propia.*

### **Sección A' (compases 63–73)**

Desde el compás 63 se produce un retorno progresivo del material inicial, ahora comprimido y orientado hacia el cierre. Los compases finales (69–73) reproducen con fidelidad la última expansión hacia el cierre, manteniendo la linealidad melódica, los acentos y el impulso rítmico característico del final del cuarteto.

El *Molto Allegro* como prima exige precisión técnica para sostener el impulso rítmico y la inercia motívica del original. Se resolvió mediante redistribuciones puntuales en los pasajes con subdivisiones complejas, la selección de alturas esenciales para evitar acumulaciones que obscurecieran el plano sonoro, y el diseño de una conducción que permite conservar la energía del cierre sin comprometer la presencia melódica. El resultado mantiene la solidez estructural del movimiento y preserva la función conclusiva dentro del cuarteto, articulando un final pleno, coherente y expresivo.

### **Consideraciones**

Adaptar el Op. 11 para marimba significó observar la obra desde otra perspectiva: la de un instrumento que funciona por ataque, resonancia y color. La lectura del cuarteto obligó a tomar distancia del sonido original para identificar qué debía preservarse y qué podía reorganizarse sin alterar la lógica musical. Ese equilibrio entre fidelidad y criterio práctico orientó todo el proceso.

El paso a dos marimbas y, finalmente, a tres intérpretes permitió sostener líneas simultáneas, estabilizar el registro grave y mantener la claridad de planos que exige la escritura del cuarteto. Esta reorganización no modificó la esencia del material original; abrió un espacio donde la obra pudo adaptarse al comportamiento real del instrumento sin perder coherencia formal.

Durante el desarrollo del proyecto surgió un giro metodológico significativo. El proceso comenzó con la adaptación del *Molto adagio* (segundo movimiento), cuyo carácter lento, línea continua y densidad textural permitían sostener un formato de dúo sin comprometer la fidelidad al original. Sin embargo, al avanzar hacia el primer movimiento resultó evidente que el diseño inicial no era viable: la velocidad, la superposición de líneas internas y la presencia de gestos simultáneos en registros distantes excedían los límites físicos de dos intérpretes, incluso con redistribución y reducción selectiva de notas. Este descubrimiento condujo a incorporar un tercer percusionista, decisión que no solo resolvió las demandas gestuales y contrapuntísticas del *Allegro moderato* (primer movimiento) y del *Molto allegro* (tercer movimiento), sino que motivó una reelaboración del *Molto adagio* para garantizar coherencia en el formato instrumental a lo largo de toda la obra. De este modo, la inclusión del tercer intérprete se convirtió en un ajuste metodológico necesario para sostener claridad estructural, continuidad tímbrica y un tratamiento equilibrado de la textura del cuarteto.

Las decisiones tímbricas, como trémolos, apagados, acentos y selección de alturas, no buscaron reemplazar el sonido del arco, sino construir una versión que funcionara naturalmente en la marimba. Cada movimiento planteó necesidades distintas y exigió soluciones propias. El cuarteto no se traslada como un bloque: cada función debe replantearse según las posibilidades técnicas, físicas y acústicas del instrumento.

El resultado final es una lectura propia, respetuosa del original y consciente de las posibilidades de la marimba en términos de color, registro y organización del ataque. Este trabajo se convirtió en un ejercicio de lectura, traducción y decisión sonora que amplía el alcance del instrumento en contextos académicos y de creación, y demuestra que la marimba puede dialogar con repertorios históricamente asociados a otros formatos sin perder identidad.

### **Plan de circulación**

La difusión del proyecto se plantea a través de espacios académicos, artísticos y digitales que permiten compartir la obra con intérpretes, estudiantes y personas vinculadas al estudio y práctica de la marimba.

En el ámbito interpretativo, la obra ingresará al repositorio institucional de la UNAD, donde quedará disponible como referencia para estudios relacionados con creación musical, análisis tímbrico y repertorio para marimba. Así mismo, la adaptación ha despertado interés en el Trío de Percusión de Málaga (España), agrupación que ha considerado la posibilidad de incorporarla en futuros programas de concierto. Esta proyección abre una ruta de circulación internacional y ofrece un entorno adecuado para evaluar la obra en contextos profesionales. A nivel nacional, se propone su presentación en dos escenarios con trayectoria en repertorios para marimba: el Taller nacional de Marimba en Bogotá y el Festival Internacional de Percusión de Cali, organizado por el Ensamble Tamborimba. Ambos espacios reúnen intérpretes y procesos formativos que favorecen la divulgación de proyectos derivados de investigación-creación.

Para la difusión digital, se prevé la publicación de un registro audiovisual en YouTube una vez se cuente con una interpretación realizada por un ensamble invitado. Este material permitirá ampliar el alcance de la obra y ofrecer un recurso accesible para quienes deseen estudiarla. Como apoyo previo, estará disponible un audio MIDI que servirá como referencia inicial para intérpretes y estudiantes interesados en explorar la adaptación antes de un montaje instrumental.

También se proyecta compartir fragmentos del proceso y reflexiones sobre la obra en la emisora RUV en el programa Escucharte Radio, emisora universitaria de la UNAD, lo cual permitirá contextualizar el proyecto dentro de los enfoques actuales de creación e investigación

musical. Con estas acciones se plantea una ruta de circulación equilibrada que integra espacios académicos, escenarios de concierto y plataformas digitales de acceso abierto.

## Conclusiones

Explorar esta obra mostró que su fuerza expresiva solo se revela cuando el análisis y la práctica dialogan de manera continua. El estudio del Cuarteto de Cuerdas Op. 11 permitió aproximarse a su arquitectura con una mirada que no se limitó al examen teórico, sino que buscó comprender cómo sus gestos cobran sentido dentro de un proceso interpretativo real. Esta relación entre pensamiento y ejecución abrió un camino para evaluar con mayor precisión qué elementos sostenían la identidad del cuarteto y cómo podían ser replanteados en un instrumento con un comportamiento acústico distinto.

A medida que avanzaba el análisis, se hizo evidente cuáles elementos del discurso debían mantenerse con precisión y cuáles podían reinterpretarse. La direccionalidad melódica, la función armónica y el comportamiento de los planos sonoros adquirieron un papel determinante al momento de organizar el material en la marimba. La revisión detallada de la escritura permitió reconocer las alturas esenciales de cada progresión y las zonas donde era necesario ajustar articulaciones o modificar la disposición en el registro para conservar la claridad del discurso.

La exploración del timbre se convirtió en una herramienta decisiva para resolver la continuidad sonora sin desvirtuar el carácter del original. Las variaciones en el tipo de baqueta, junto con el control de la resonancia y del decaimiento sonoro, ofrecieron soluciones que permitieron sostener gestos característicos del cuarteto sin recurrir a imitaciones ajenas al instrumento. Este proceso de búsqueda consolidó una comprensión más amplia de la relación entre intención expresiva y posibilidades materiales, de modo que cada decisión respondió tanto a la lógica interna de la obra como a la identidad propia de la marimba.

El trabajo con la distribución de líneas dejó ver la necesidad de equilibrar registros y funciones para mantener la claridad del discurso. La escritura de Barber requiere una gestión

precisa de los planos para que la tensión entre voces ocurra de manera efectiva, y ese mismo principio guio la organización en la marimba. La selección de voces, el uso diferenciado del registro y la administración del ataque en momentos de mayor actividad rítmica contribuyeron a sostener la continuidad del discurso, incluso en pasajes donde el entramado original demanda una delimitación muy clara entre sus planos interno y superior.

Con el tiempo, el proyecto reveló que estudiar y crear pueden ser dos caminos que se fortalecen mutuamente. La investigación–creación permitió revisar, contrastar y ajustar cada decisión con una perspectiva crítica que va más allá de la técnica. Esa articulación entre análisis y práctica favoreció una comprensión más profunda de la obra, no solo en términos de estructura y funciones, sino en su capacidad para dialogar con las particularidades de otro medio. Este enfoque evidenció que repensar una pieza a través de su reinterpretación no es únicamente un ejercicio técnico, sino también una oportunidad para reflexionar sobre las formas en que el sonido construye significado.

La versión obtenida demuestra que es posible sostener la esencia de la obra mientras se construye una identidad sonora propia. El resultado final no busca replicar la experiencia del cuarteto, sino ofrecer una lectura fundamentada, respetuosa y consciente de las características del instrumento que la recibe. Esta propuesta da cuenta de un proceso en el que el análisis riguroso y la experiencia interpretativa convergieron para dar forma a una lectura sólida, coherente y musicalmente convincente. El proyecto evidencia que una obra puede adquirir nuevos matices cuando se la estudia con profundidad y se la comprende desde la relación entre estructura, timbre y práctica interpretativa.

### Referencias bibliográficas

- Abe, K. (2008). *Keiko Abe: A Virtuoso Life*. Ongaku No Tomo Sha.
- American Psychological Association. (2020). *Publication Manual of the American Psychological Association* (7th ed.).
- Bach, J. S. (n.d.). Prelude in C major, BWV 846 [Partitura]. Dominio público. <https://imslp.org>
- Bach, J. S. (n.d.). Cello Suite No. 1 in G major, BWV 1007 [Partitura]. Dominio público. <https://imslp.org>
- Barber, S. (1936). *String Quartet in B minor, Op. 11*. G. Schirmer.
- Barber, S. (1938). *Adagio for Strings*. G. Schirmer.
- Blades, J. (1992). *Percussion Instruments and Their History*. Bold Strummer.
- Borgdorff, H. (2012). *The conflict of the faculties: Perspectives on artistic research and academia*. Leiden University Press.
- Burkholder, J. (2014). *Musical Borrowing and Reworking*. Oxford University Press.
- Candy, L., & Edmonds, E. (2018). *Practice-Based Research in the Arts: Foundations and Futures*. MIT Press.
- Carter, P. (2004). *Material Thinking: The Theory and Practice of Creative Research*. Melbourne University Press.
- Cirone, A. (1999). *Portraits in Rhythm: 50 Studies for Snare Drum*. Alfred Publishing.
- Clarke, E. (2005). *Ways of Listening: An Ecological Approach to the Perception of Musical Meaning*. Oxford University Press.
- Cook, N. (1998). *Analysing Musical Multimedia*. Oxford University Press.
- Cook, N. (2013). *Beyond the Score: Music as Performance*. Oxford University Press.
- DeVoto, M. (1995). *The Music of Samuel Barber*. University of Rochester Press.

- Gillespie, J. (2001). *The Musser Legacy: Contributions to Marimba Performance and Pedagogy*. Percussive Arts Society.
- Heyman, B. (1992). *Samuel Barber: The Composer and His Music*. Oxford University Press.
- Horowitz, J. (2001). *Classical Music in America: A History of Its Rise and Fall*. W. W. Norton.
- Huron, D. (2006). *Sweet Anticipation: Music and the Psychology of Expectation*. MIT Press.
- Hutcheon, L. (2006). *A Theory of Adaptation*. Routledge.
- Kostka, S., & Payne, D. (2013). *Tonal Harmony* (7th ed.). McGraw-Hill.
- Lerdahl, F., & Jackendoff, R. (1983). *A Generative Theory of Tonal Music*. MIT Press.
- Lehman, F. (2018). *Hollywood Harmony: Musical Wonder and the Sound of Cinema*. Oxford University Press.
- Moersch, W. (1990). Marimba performance practice in contemporary music. *Percussive Notes*, 28(4), 52–59.
- Nelson, R. (2013). *Practice as Research in the Arts: Principles, Protocols, Pedagogies, Resistances*. Palgrave Macmillan.
- Pollack, H. (2000). *Aaron Copland: The Life and Work of an Uncommon Man*. University of Illinois Press.
- Rockwell, J. (2006). Barber's Adagio: A national lament. *The New York Times*.
- Schick, S. (2006). *The Percussionist's Art: Same Bed, Different Dreams*. University of Rochester Press.
- Schumann, C. (n.d.). Caprice à la boléro, Op. 5 No. 2 [Partitura]. Dominio público. <https://musescore.com>.
- Sethares, W. (2005). *Tuning, Timbre, Spectrum, Scale*. Springer.
- Stevens, L. H. (2001). *Method of Movement for Marimba*. Marimba Productions.

Stout, G. (1987). *Ideo-Kinetic Studies*. Keyboard Percussion Publications.

UNAD. (2022). *Guía de presentación de trabajos de grado*. Universidad Nacional Abierta y a Distancia.

Zbikowski, L. (2002). *Conceptualizing Music: Cognitive Structure, Theory, and Analysis*. Oxford University Press.

Zeltsman, N. (2013). *Marimba: A Comprehensive Guide to Performing and Teaching*. Hal Leonard.

Ziegler, C. (2018). Rhetorical processes and expressive accumulation in Barber's Op. 11. *Journal of American Musicology*, 12(3), 45–67.

## Anexos

## Anexo 1. Score completo de la adaptación para marimba Op.11 Samuel Barber.

Score

# Op.11 - 1er mov.

## Adaptación para 2 marimbas

Samuel Barber  
Adapt: Mariana Mejía

**Molto Allegro e appassionato** ♩ = 120

Marimba 1  
(Percusión 1)

(Percusión 2)

Marimba 2  
(Percusión 3)

Mrb. 1

Mrb. 2

Mrb. 1

Mrb. 2

8

*f* *mf* *mp* *p*

*f* *mf* *p*

Mrb. 1

Mrb. 2

12

*mf* *espressivo*

*mf* *mf*

Mrb. 1

Mrb. 2

15

*f* *f*

*f*

Op.11

Mrb. 1

Mrb. 2

Measures 19-21. Mrb. 1 (top two staves) and Mrb. 2 (bottom two staves). Time signatures: 4/4, 3/4, 4/4. Includes accidentals and articulation marks.

Mrb. 1

Mrb. 2

Measures 22-23. Mrb. 1 (top two staves) and Mrb. 2 (bottom two staves). Time signature: 4/4. Includes triplets and articulation marks.

Mrb. 1

Mrb. 2

Measures 24-25. Mrb. 1 (top two staves) and Mrb. 2 (bottom two staves). Time signature: 4/4. Includes quintuplets, triplets, and a piano (*p*) dynamic marking.

Mrb. 1

27 *f*

Mrb. 2

27 *f*

Mrb. 1

32 *tranquillo* *p* *espressivo* *molto rall.*

*pp*

Mrb. 2

32 *p* *espressivo* *pp*

*pp*

Mrb. 1

37 *a tempo* *poco rit.* *a tempo* *mp*

*mp*

Mrb. 2

37 *a tempo* *poco rit.* *a tempo* *mp*

*mp*

Mrb. 1

Mrb. 2

Mrb. 1

Mrb. 2

Mrb. 1

Mrb. 2



63

Mrb. 1

*pp*

Mrb. 2

*p* *espressivo*

67

Mrb. 1

Mrb. 2

71

Mrb. 1

Mrb. 2

*pp*

*espressivo*

Mrb. 1

Mrb. 2

75

*mp*

*mf*

Detailed description: This system covers measures 75 to 80. Mrb. 1 (top) has a treble clef and plays chords in the right hand and a bass line in the left hand. Mrb. 2 (middle) has a treble clef and plays a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *mp* and *mf*. A fermata is present over the final measure of Mrb. 2.

Mrb. 1

Mrb. 2

79

*mp*

*p*

*p* *espressivo*

Detailed description: This system covers measures 79 to 82. Mrb. 1 (top) has a treble clef and plays a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Mrb. 2 (middle) has a bass clef and plays a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *mp* and *p*. The instruction *p espressivo* is written below the Mrb. 2 part.

Mrb. 1

Mrb. 2

83

*agitato*

*mf*

*mf*

Detailed description: This system covers measures 83 to 88. Mrb. 1 (top) has a treble clef and plays a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Mrb. 2 (middle) has a bass clef and plays a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics include *mf*. The instruction *agitato* is written above the Mrb. 1 part and below the Mrb. 2 part.

Mrb. 1

88

*p* *f* *p* *f* *p* *f* *ff*

*p* *f* *mp* *f* *p* *f*

Mrb. 2

88

*cresc.* *ff*

*cresc.*

Mrb. 1

94

*f*

Mrb. 2

94

*f*

Mrb. 1

99

*f*

Mrb. 2

99

*f*

Mrb. 1

Mrb. 2

Mrb. 1

Mrb. 2

Mrb. 1

Mrb. 2

Mrb. 1

107 *poco accel.* *rubato*

*p* *espressivo*

Mrb. 2

107

*p* *pp* *p*

Mrb. 1

111

*mf* *p* *f*

Mrb. 2

111

*p* *f* *mp*

Mrb. 1

117

*p*

Mrb. 2

117

*p*

Mrb. 1

Musical score for Mrb. 1, measures 123-127. Treble clef, key signature of one flat. Dynamics: *pp* (measures 123-124), *cresc.* (measures 125-127). The score consists of a single melodic line with a crescendo hairpin.

Mrb. 2

Musical score for Mrb. 2, measures 123-127. Treble and bass clefs. Dynamics: *pp* (measures 123-124), *mf espressivo* (measures 125-127). The score features a melodic line in the treble and a bass line with a triplet in measure 125.

Mrb. 1

Musical score for Mrb. 1, measures 128-132. Treble clef, key signature of one flat. Dynamics: *pp* (measures 128-129), *mf* (measures 130-131), *p* (measure 132). Tempo markings: *allargando* (measures 128-129), *a tempo* (measures 130-132). The score consists of a single melodic line with a deceleration hairpin.

Mrb. 2

Musical score for Mrb. 2, measures 128-132. Treble and bass clefs. Dynamics: *pp* (measures 128-129), *mf* (measures 130-131), *p* (measure 132). The score features a melodic line in the treble and a bass line with a triplet in measure 128.

Mrb. 1

Musical score for Mrb. 1, measures 133-137. Treble clef. Dynamics: *subito p* (measures 133-134), *ff* (measures 135-136), *pp* (measures 137-138). The score consists of a single melodic line with a dynamic hairpin.

Mrb. 2

Musical score for Mrb. 2, measures 133-137. Treble and bass clefs. Dynamics: *subito p* (measures 133-134), *ff* (measures 135-136), *pp* (measures 137-138). The score features a melodic line in the treble and a bass line with a triplet in measure 133.

139 *a tempo* *f* *stringendo*

Mrb. 1

139 *f* *f*

Mrb. 2

142 *a tempo* *ff*

Mrb. 1

142 *ff* *ff*

Mrb. 2

145 *5*

Mrb. 1

145 *5* *5*

Mrb. 2

Mrb. 1

148

*f* *mf* *p*

Mrb. 2

148

*f* *mf* *p*

Mrb. 1

152

*p*

Mrb. 2

152

*p*

Mrb. 1

156

*mf* *cresc.*

Mrb. 2

156

*mf* *cresc.*

Op.11

tranne

Mrb. 1

159 *f* *p*

Mrb. 2

159 *f* *p*

Mrb. 1

163 *rit.* *a tempo*

Mrb. 2

163 *espressivo*

Mrb. 1

167 *mf*

Mrb. 2

167 *p* *mf*

Mrb. 1

148

*f* *mf* *p*

Mrb. 2

148

*f* *mf* *p*

Mrb. 1

152

*p*

Mrb. 2

152

*p*

Mrb. 1

156

*mf* *cresc.*

Mrb. 2

156

*mf* *cresc.*

Op. 11

tranquillo 15

Mrb. 1

159 *f*

162 *p*

Mrb. 2

159 *f*

162 *p*

Mrb. 1

Mrb. 2

163 *rit.* *a tempo*

163 *rit.* *a tempo*

166 *espressivo*

Mrb. 1

Mrb. 2

167 *p* *mf* *mf*

167 *p* *mf* *mf*

Mrb. 1

Mrb. 2

171

*f* *p*

*a tempo* *rall.*

Mrb. 1

Mrb. 2

175

*mp* *f*

*a tempo*

Mrb. 1

Mrb. 2

178

*mp* *f*

*a tempo*

Mrb. 1

181

*p*

Mrb. 2

181

*p*

Mrb. 1

184

*p cresc.*

Mrb. 2

184

*p cresc.*

Mrb. 1

186

*f*

Mrb. 2

186

*f*

192 *piu mosso* *mp cresc.* *stringendo*

Mrb. 1

192 *subito p* *subito p*

Mrb. 2

198 *p* *pp*

Mrb. 1

198 *p* *pp*

Mrb. 2

Score

# Op. 11 - 2do mov.

## Adaptación para 2 marimbas

Samuel Barber  
Adapt: Mariana Mejía

Molto Adagio  $\text{♩} = 80$

Marimba 1  
(Percusión 1)

(Percusión 2)

Marimba 2  
(Percusión 3)

Mrb. 1

Mrb. 2

Mrb. 1

Mrb. 2

7

pp

Mrb. 1

Mrb. 2

10

mf

Mrb. 1

Mrb. 2

13

p

mf

Mrb. 1

16

*p*

*f*

Mrb. 2

16

*p*

*p*

Mrb. 1

20

*mf*

Mrb. 2

20

*mf*

Mrb. 1

24

*p*

*mf*

Mrb. 2

24

Mrb. 1

Mrb. 2

28

*p* *p* *mp*

28

*p* *mp*

Detailed description: This system contains measures 28 through 31. Mrb. 1 (top) starts with a half note G4, rests, and then a half note G4. Dynamics are *p*, *p*, and *mp*. Mrb. 2 (bottom) has a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics are *p* and *mp*.

Mrb. 1

Mrb. 2

32

*p*

32

*f* *p*

Detailed description: This system contains measures 32 through 35. Mrb. 1 (top) has rests in the first three measures and a half note G4 in the fourth. Dynamics are *p*. Mrb. 2 (bottom) has a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics are *f* and *p*.

Mrb. 1

Mrb. 2

36

*pp*

Detailed description: This system contains measures 36 through 39. Mrb. 1 (top) has rests in the first three measures and a half note G4 in the fourth. Mrb. 2 (bottom) has a melodic line in the right hand and a bass line in the left hand. Dynamics are *pp*.

Mrb. 1

Mrb. 2

40

*f*

*f*

Mrb. 1

Mrb. 2

44

*f*

*f*

Mrb. 1

Mrb. 2

48

*sfz* *pp*

*sfz* *pp*

Mrb. 1

Mrb. 2

Musical score for Mrb. 1 and Mrb. 2, measures 54-58. The score is in 4/4 time and features a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). Mrb. 1 consists of two staves: the upper staff uses a treble clef and contains a melodic line with a half note, a dotted quarter note, and an eighth note, followed by a series of eighth notes. The lower staff uses a treble clef and contains a bass line with a half note, a dotted quarter note, and an eighth note, followed by a series of eighth notes. Mrb. 2 consists of two staves: the upper staff uses a bass clef and contains a bass line with a half note, a dotted quarter note, and an eighth note, followed by a series of eighth notes. The lower staff uses a bass clef and contains a bass line with a half note, a dotted quarter note, and an eighth note, followed by a series of eighth notes. The score includes dynamic markings such as *mf* and *f*, and articulation marks like accents and slurs.

Mrb. 1

Mrb. 2

Musical score for Mrb. 1 and Mrb. 2, measures 59-61. The score is in 4/4 time and features a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). Mrb. 1 consists of two staves: the upper staff uses a treble clef and contains a melodic line with a half note, a dotted quarter note, and an eighth note, followed by a series of eighth notes. The lower staff uses a treble clef and contains a bass line with a half note, a dotted quarter note, and an eighth note, followed by a series of eighth notes. Mrb. 2 consists of two staves: the upper staff uses a treble clef and contains a bass line with a half note, a dotted quarter note, and an eighth note, followed by a series of eighth notes. The lower staff uses a bass clef and contains a bass line with a half note, a dotted quarter note, and an eighth note, followed by a series of eighth notes. The score includes dynamic markings such as *mf* and *f*, and articulation marks like accents and slurs.

Mrb. 1

Mrb. 2

Musical score for Mrb. 1 and Mrb. 2, measures 62-66. The score is in 4/4 time and features a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). Mrb. 1 consists of two staves: the upper staff uses a treble clef and contains a melodic line with a half note, a dotted quarter note, and an eighth note, followed by a series of eighth notes. The lower staff uses a treble clef and contains a bass line with a half note, a dotted quarter note, and an eighth note, followed by a series of eighth notes. Mrb. 2 consists of two staves: the upper staff uses a treble clef and contains a bass line with a half note, a dotted quarter note, and an eighth note, followed by a series of eighth notes. The lower staff uses a bass clef and contains a bass line with a half note, a dotted quarter note, and an eighth note, followed by a series of eighth notes. The score includes dynamic markings such as *mf* and *f*, and articulation marks like accents and slurs.

66

Mrb. 1

*mf*

*p*

*pp*

66

Mrb. 2

*mp*

*mp*

*p*

*pp*

Detailed description: The image shows a musical score for two mridangas, labeled Mrb. 1 and Mrb. 2. The score is in a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat) and a common time signature. It consists of two systems of staves. The first system, labeled 'Mrb. 1', has a treble clef and contains a melodic line with a half note followed by a quarter rest, then a half note, and finally a quarter note. The dynamics are marked *mf*, *p*, and *pp*. The second system, labeled 'Mrb. 2', has a bass clef and contains a melodic line with a half note followed by a quarter rest, then a half note, and finally a quarter note. The dynamics are marked *mp*, *mp*, *p*, and *pp*. Both systems feature a crescendo and decrescendo hairpin. The notation includes various articulation marks such as slurs and accents.

Score

# Op. 11 - 3er mov.

Adaptación para 2 marimbas

Samuel Barber  
Adapt: Mariana Mejía

Molto Allegro ♩ = 120

Marimba 1  
(Percusión 1)

(Percusión 2)

Marimba 2

(Percusión 3)

Mrb.

Mrb.

Mrb.

7

*f*

*f dim.*

Detailed description: This system covers measures 7 to 10. The treble clef staff contains the melody, starting with a forte (*f*) dynamic and ending with a decrescendo (*f dim.*) and accents. The bass clef staff is mostly silent, with a few notes in measure 10.

Mrb.

7

*f*

*f dim.*

Detailed description: This system covers measures 7 to 10. Both staves are active. The treble clef staff has a melody with a decrescendo (*f dim.*) and accents. The bass clef staff has a rhythmic accompaniment of eighth notes, also decrescendoing (*f dim.*) and accented.

Mrb.

11

*mf*

*p*

Detailed description: This system covers measures 11 to 14. The treble clef staff has a melody with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and a piano (*p*) dynamic later. The bass clef staff is mostly silent.

Mrb.

11

*mf*

*mf*

*p*

Detailed description: This system covers measures 11 to 14. Both staves are active. The treble clef staff has a melody with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The bass clef staff has a rhythmic accompaniment of eighth notes, with dynamics of mezzo-forte (*mf*) and piano (*p*).

Mrb.

14

*mf* *espress.*

Detailed description: This system covers measures 14 to 17. The treble clef staff has a melody with a mezzo-forte (*mf*) dynamic and an *espress.* marking. The bass clef staff is mostly silent.

Mrb.

14

*mf*

*mf*

Detailed description: This system covers measures 14 to 17. Both staves are active. The treble clef staff has a melody with a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The bass clef staff has a rhythmic accompaniment of eighth notes, also with a mezzo-forte (*mf*) dynamic.

Mrb.

Musical score for the first system of the Mrb. part, measures 17-19. The music is in a key with three flats and a 4/4 time signature. Measure 17 starts with a treble clef and a bass clef. The right hand plays a melodic line with a slur over measures 17-19, starting with a forte (*f*) dynamic. The left hand has rests. Measure 18 has a 5/4 time signature change. Measure 19 returns to 4/4.

Mrb.

Musical score for the second system of the Mrb. part, measures 17-19. The right hand has a melodic line with a slur and a forte (*f*) dynamic. The left hand has a bass line with a slur and a forte (*f*) dynamic. Measure 18 includes a triplet of eighth notes in the right hand. Measure 19 has a 5/4 time signature change.

Mrb.

Musical score for the third system of the Mrb. part, measures 20-24. Measure 20 starts with a treble clef and a bass clef. The right hand has a melodic line with a slur and a fortissimo (*ff*) dynamic. The left hand has rests. Measure 21 has a 4/4 time signature. Measure 22 has a *più mosso* tempo marking. Measure 23 has a *p* dynamic. Measure 24 has a *ff* dynamic.

Mrb.

Musical score for the fourth system of the Mrb. part, measures 20-24. The right hand has a melodic line with a slur and a fortissimo (*ff*) dynamic. The left hand has a bass line with a slur and a fortissimo (*ff*) dynamic. Measure 21 has a *p* dynamic. Measure 22 has a *ff* dynamic. Measure 23 has a *p* dynamic. Measure 24 has a *ff* dynamic.

Mrb.

Musical score for the fifth system of the Mrb. part, measures 25-29. The right hand has rests. The left hand has a bass line with a slur and a fortissimo (*ff*) dynamic. Measure 25 has a 4/4 time signature. Measure 26 has a 5/4 time signature. Measure 27 has a 4/4 time signature. Measure 28 has a 5/4 time signature. Measure 29 has a 4/4 time signature.

Mrb.

Musical score for the sixth system of the Mrb. part, measures 25-29. The right hand has a melodic line with a slur and a fortissimo (*ff*) dynamic. The left hand has a bass line with a slur and a fortissimo (*ff*) dynamic. Measure 25 has a 4/4 time signature. Measure 26 has a 5/4 time signature. Measure 27 has a 4/4 time signature. Measure 28 has a 5/4 time signature. Measure 29 has a 4/4 time signature.

Op. 11 - 3er mov.

Mrb.

30

*p espress.*

Mrb.

30

*p*

Mrb.

36

*legato*

*trquillo*

*p*

Mrb.

36

*p legato*

*mp espress.*

*p*

*mf espress.*

Mrb.

42

*mf*

*dim.*

*pp*

*allargando*

*a tempo*

Mrb.

42

*mf*

*dim.*

*pp*

*allargando*

*a tempo*

3

3

Mrb.

47

*p* *pp*

This system contains measures 47 through 52. The right hand features a melodic line with a long slur over measures 47-50 and a crescendo leading to a *pp* dynamic in measure 52. The left hand has a simple accompaniment.

Mrb.

47

*mf* *p* *p* *pp*

This system contains measures 47 through 52. The right hand has a melodic line with dynamics *mf*, *p*, *p*, and *pp*. The left hand has a more complex accompaniment with chords and moving lines.

Mrb.

53

*cresc.* *f* **Presto**

This system contains measures 53 through 55. Measure 53 has a *cresc.* marking and triplets. Measure 54 has a *f* dynamic. Measure 55 is marked **Presto** and features a 7-note scale. The left hand is mostly silent.

Mrb.

53

*cresc.* *f*

This system contains measures 53 through 55. Measure 53 has a *cresc.* marking and triplets. Measure 54 has a *f* dynamic. Measure 55 has a 7-note scale. The left hand has a complex accompaniment with chords and moving lines.

Mrb.

56

This system contains measures 56 through 57. Both hands feature 7-note scales with slurs and accents.

Mrb.

56

This system contains measures 56 through 57. Both hands feature 5-note scales with slurs and accents.

Op. 11 - 3er mov.

Mrb.

58

7

*ff*

58

5

5

*ff*

5

*ff*

Mrb.

61

*stringendo*

*allargando*

61

3/4

Mrb.

65

*stringendo*

65

3/4

4/4

69

Mrb.

69

Mrb.

*mf* *ff*

*mf* *ff*

*mf* *ff*

**Anexo 2.** Enlace de Google drive con acceso a los audios de los tres movimientos de Samuel Barber para marimba y audios.

<https://drive.google.com/drive/u/0/folders/1XjVxOxew6-NGiZ5tkxEhg5cn0rQDK0G>