



Universidad Nacional Autónoma de México

Programa de Maestría y Doctorado en Música

Escuela Nacional de Música
Instituto de Investigaciones Antropológicas
Centro de Ciencias Aplicadas y Desarrollo Tecnológico

Música mexicana para ensamble de percusiones
Antología, catálogo, y análisis musical de tres obras, con
recomendaciones interpretativas:

Tambuco de Carlos Chávez, *Políptico* de Manuel Enríquez y *La Chute
des Anges* de Federico Ibarra

Tesis

que para obtener el grado de

Doctor en Música

(Interpretación Musical)

presenta

Alfredo Bringas Sánchez

Tutor principal

Dr. Alejandro Sánchez Escuer

México D.F., Mayo 2012



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Alfredo Bringas Sánchez

Tesis doctoral:

Música mexicana para ensamble de percusiones. Antología, catálogo, y análisis musical de tres obras, con recomendaciones interpretativas: *Tambuco* de Carlos Chávez, *Políptico* de Manuel Enríquez y *La Chute des Anges* de Federico Ibarra
351 pp.

Universidad Nacional Autónoma de México. Escuela Nacional de Música

SINOPSIS

La presente investigación ofrece un panorama general del repertorio mexicano para ensamble de percusiones proponiendo un reordenamiento de la información existente y presentando un modelo de estudio, enseñanza, y difusión de las obras. El trabajo se divide en cuatro partes:

I. Revisión del repertorio de música sinfónica y de cámara de principios del siglo xx en el que los instrumentos de percusión pasan a ser protagonistas centrales del discurso musical y que antecede al surgimiento de una nueva agrupación musical en la música occidental de concierto: el Ensamble de Percusiones.

II. Se presenta un panorama general del primer ciclo de creación del repertorio internacional pionero para ensamble de percusiones (1930-1942).

III. Se realiza un análisis musical con sugerencias interpretativas de tres obras del repertorio mexicano para ensamble de percusiones que por sus características musicales y propuestas estéticas representan, cada una a su manera, hitos dentro de esta literatura: *Tambuco* (1964) de Carlos Chávez, *Políptico* (1983) de Manuel Enríquez y *La Chute des Anges* (1983) de Federico Ibarra.

IV. Se propone una clasificación del repertorio de música mexicana para ensamble de percusiones en cinco categorías instrumentales. Obras: con teclados de percusión; con dotaciones grandes y mixtas (membranófonos e idiófonos); con instrumentos de percusión y técnicas de ejecución de música folclórica o popular; con sonidos corporales; para percusiones con sonidos electrónicos. Se presenta un análisis panorámico y sugerencias interpretativas de dos obras revelantes de cada categoría.

*...la preservación de la memoria colectiva por un grupo,
aunque sea pequeño,
es una verdadera tabla de salvación para la comunidad entera.
En esas tablas las tradiciones y las culturas
atraviesan los mares del tiempo.**

* Paz, Octavio, *La Casa de la Presencia, Obras Completas I, La otra voz*, México 1995 FCE, . p. 538

Con profundo amor y agradecimiento

dedico la presente investigación :

A mi querido hijo Aldo

A mi amada esposa Mónica,

quien con su amor, apoyo y comprensión

me impulsó a lograr esta meta

A la memoria de mis padres Ernesto y Lucía

A mis queridos hermanos:

Esperanza, Guadalupe, Carlos, Ernesto, Rosa Bertha,

Enrique, María Esther, Lucía, Patricia y Alejandro

Palabras iniciales

Este trabajo intenta relatar una historia, la historia de las percusiones en manos de los creadores nacionales. Un relato en el que se observa cómo las manejan, cómo juegan con ellas, para qué les sirven. La historia se limita a las obras de este país, México, no por simple nacionalismo sino como forma de acotamiento, en busca de lo trascendente, de sus coincidencias y contradicciones, para no perderse en la inmensidad de lo que nos llega de afuera. Para mostrar lo que aquí se ha hecho y entretenerlo con lo que se está haciendo, para continuarlo al futuro, hasta formar una tradición. Porque si hay tradición, hay movimiento el cual conduce siempre al crecimiento y al rompimiento. Rompimiento que se debe dar, no por nosotros sino por los que vienen atrás, empujando, reinventando, transgrediendo, buscando un reflejo y una reflexión de lo que fuimos, somos y queremos ser. Una historia que permite asomarse a ver el estado actual de las cosas, un dónde estamos y un hacia dónde vamos.

Alguien me preguntó un día: ¿hay una escuela mexicana de percusiones? Y contesto: no sé si exista, ni la quiero inventar, pero en este trabajo presento una muestra selecta de lo que considero representativo, no por tener rasgos nacionales estereotipados, sino porque cada una de las obras escogidas aquí se manifiesta de la misma manera en que nos manifestamos y somos nosotros mismos. Música con elementos de aquí, de allá y de más allá; que es mezcla y meztizaje, sin purismos, sin la febril necesidad de la originalidad, que muestra con sinceridad las influencias y las semejanzas, pero evitando ser copia, buscando una voz propia, mostrando lo que tenemos y lo que no tenemos, mostrando lo que somos.

Este trabajo es mi principal argumento para afirmar, con todo convencimiento, que tenemos una maravillosa música mexicana para percusiones.

Quiero agradecer a mis tutores Alejandro, Gabriela e Iván y a todos mis profesores, colegas y alumnos, por todas sus enseñanzas. Para ellos es este trabajo.

Agradezco especialmente a mi querida hermana Rosa Bertha por su valiosa e incondicional ayuda.

INDICE GENERAL

Introducción	VIII
Antecedentes	X
Metodología	XI
Justificación	XIII
Capítulo Introdutorio	1
Capítulo I	
Antecedentes a la aparición de la música para ensamble de percusiones	13
•Repertorio en el continente europeo	14
•Repertorio en el continente americano	22
Capítulo II	
Las primeras obras escritas para ensamble de percusiones (1930-1942)	33
•Lista de compositores pioneros y sus obras	34
•Amadeo Roldán: <i>Rítmicas</i> # 5 y # 6 (1930)	36
•Edgar Varése: <i>Ionización</i> (1931)	58
•Carlos Chávez: <i>Toccata para percusiones</i> (1942)	75
Capítulo III	
Selección de tres obras fundamentales del repertorio de música mexicana para ensamble de percusiones	82
•Carlos Chávez (1899-1978)	83
• <i>Toccata y Tambuco</i> : un análisis comparativo	85
•III.1. <i>Tambuco</i> de Carlos Chávez	89
•III.2. Manuel Enríquez: <i>Políptico</i>	116
•III.3. Federico Ibarra: <i>La Chute des Anges</i>	134



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Capítulo IV

Clasificación del repertorio mexicano para ensamble de percusiones y antología comentada

	170
•IV.1. Clasificación	171
•IV.2. Antología comentada	172
•IV.2.1. Obras mexicanas para teclados de percusión	174
IV.2.1.A. Raúl Tudón: <i>Cuarteto #2</i>	177
IV.2.1.B. Eugenio Toussaint: <i>La Chunga de la Jungla</i>	190
•IV.2.2. Obras para ensamble de percusiones con dotaciones grandes	202
IV.2.2.A. Ignacio Baca Lobera: <i>Fase II</i>	204
IV.2.2.B. Mario Lavista <i>Danza Isorrítmica</i>	221
•IV.2.3. Obras para ensamble de percusiones con instrumentos y técnicas de ejecución de música folclórica o popular	232
•IV.2.3.A. Eduardo Soto Millán: <i>Corazón Sur</i>	233
•IV.2.3.B. Leopoldo Novoa: <i>Sabe cómo e'</i>	247
•IV.2.4. Obras para ensamble de percusiones con sonidos corporales	261
•IV.2.4.A. Eugenio Toussaint: <i>Flambo Mambenco</i>	263
•IV.2.4.B. Héctor Infanzón: <i>Hematofonía</i>	272
•IV.2.5. Obras para ensamble de percusiones y sonidos electrónicos	283
•IV.2.5.A. Felipe Waller: <i>Teguala</i>	285
•IV.2.5.B. Raúl Tudón: <i>Rhythmic Structure of the Wind I</i>	300
IV.3. Catálogo de música mexicana para ensamble de percusiones	310
•Catálogo de música mexicana para percusión solista	320
Consideraciones finales de cada capítulo	325
Conclusiones	338
•Epílogo	342
Bibliografía	343
Discografía	350
Apéndice 1 (lista de grabaciones anexas)	352
Apéndice 2 (lista de grabaciones anexas)	353

Introducción

El propósito de la presente investigación es el de ofrecer un panorama general del repertorio nacional e internacional para ensamble de percusiones, deteniéndose en el análisis musical de tres obras selectas que marcan hitos dentro de dicho repertorio. Propone una clasificación del mismo y presenta un análisis panorámico de las obras más representativas de cada categoría propuesta.

El trabajo se divide en cuatro capítulos:

En el Capítulo I se analizan las obras musicales más importantes dentro del repertorio de música sinfónica y de cámara de principios del siglo xx, en los que la percusiones pasan a ser protagonistas centrales del discurso musical y que anteceden el surgimiento de una nueva agrupación musical en la música occidental de concierto: el *Ensamble de Percusiones*.¹

El Capítulo II presenta un panorama general del primer período de creación de composiciones musicales para ensamble de percusiones que va de 1930, año en que aparece la primera obra escrita para ensamble de percusiones (*Rítmicas #5 y #6*, de Amadeo Roldán) hasta 1942, fecha en que se cierra este ciclo con la *Toccata para instrumentos de Percusión* de Carlos Chávez, pieza que además marca, al mismo tiempo, el nacimiento del repertorio mexicano para ensamble de percusiones.

En este capítulo se hace hincapié en cómo los compositores pioneros en la creación de música para ensamble de percusiones tuvieron en esta familia instrumental una valiosa herramienta para romper con las formas tradicionales de composición, abriendo con ello nuevos caminos en el lenguaje de la música del siglo xx.

En el capítulo III, punto central de la investigación, se realiza un análisis musical de tres hitos dentro del repertorio mexicano para ensamble de percusiones: *Tambuco* (1964) de Carlos Chávez, *Políptico* (1983) de Manuel Enríquez y *La Chute des Anges*

¹ *Ensamble de Percusiones*: para el presente trabajo este concepto se refiere a una agrupación musical en la que se ejecutan única y exclusivamente instrumentos de percusión, objetos cotidianos, el cuerpo humano, máquinas, aparatos eléctricos y electrónicos e inclusive el piano, siempre y cuando éste sea empleado de manera eminentemente percusiva, no pianística. El concepto de ensamble de percusiones aquí manejado no incluye el canto ni la participación de otros instrumentos de cuerda o aliento. De esta manera se acota la investigación y se define claramente de lo que se está hablando.

**Ensamble*.- Ensamblaje, acción y efecto de unir, juntar, ajustar. (Diccionario de la Lengua Española). Por lo anterior el término *ensamble* resulta eficaz para la descripción de un grupo de músicos y actualmente es usado por una gran cantidad de agrupaciones musicales en todo el mundo de habla hispana: *Ensamble Tambuco*, *Ensamble Gurrufío (Ven.)*, *Perceum*, *Ensamble de Percusión de Montevideo*, *Ensamble de las Arenas*, *Ensamble 52*, *Onix Nuevo Ensamble de México*, etc.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

(1983) de Federico Ibarra. Los compositores de estas piezas abrieron nuevos caminos en su lenguaje personal y en el de la música mexicana del siglo xx.

El Capítulo IV propone una clasificación del repertorio mexicano para ensamble de percusiones por categorías instrumentales y presenta un análisis panorámico de las obras más representativas de cada categoría, añadiendo para ello una grabación profesional de tales obras y algunos comentarios y sugerencias interpretativas de los propios compositores. Al final del capítulo se presenta el catálogo actualizado del repertorio mexicano para ensamble de percusiones.

Las cinco categorías instrumentales y las piezas por analizar son:

•Obras para teclados de percusión	• <i>Cuarteto #2</i> para Teclados de Percusión (1994) de Raúl Tudón • <i>La Chunga de la Jungla (Los Changos)</i> (1996) de Eugenio Toussaint
•Obras para Ensamble de Percusiones con dotaciones grandes, mixtas	• <i>Fase II</i> (1995-96) de Ignacio Baca Lobera • <i>Danza Isorrítmica</i> (1996) de Mario Lavista
•Obras para Ensamble de Percusiones con instrumentos y técnicas de ejecución de música folclórica o popular	• <i>Corazón Sur</i> (1994) de Eduardo Soto Millán • <i>Sabe como e'</i> (200?) de Leopoldo Novoa
•Obras para Ensamble de Percusiones utilizando exclusivamente sonidos corporales	• <i>Flambo Mambenco</i> (2000) de Eugenio Toussaint • <i>Hematofonía</i> (2007) de Héctor Infanzón
•Obras para Ensamble de Percusiones y sonidos electrónicos:	• <i>Teguala</i> (1998) de Felipe Waller • <i>Rhythmic structure of the wind I</i> (2008) de Raúl Tudón

Antecedentes

Este estudio tiene un importante antecedente en la valiosa investigación realizada por el profesor Gustavo Salas Hernández en su tesis de licenciatura en percusiones en la Escuela Nacional de Música de la UNAM, *La Música Contemporánea Mexicana para Percusión, Revisión Histórica y Catalogación, 1999*. Dicho trabajo contiene una serie de entrevistas con algunos de los percusionistas más destacados del medio musical mexicano, en las que se describen los hechos más significativos de la labor musical de los percusionistas mexicanos a través del tiempo. Contiene además una detallada recopilación de los datos más importantes de la mayoría de las obras existentes hasta 1999, de música de cámara mexicana en las que intervienen de manera importante las percusiones (autor, fecha, dotación, etc.), y presenta una clasificación del material de varias maneras: por autor, por dotaciones, para percusión con otra familias instrumentales y por nivel de dificultad.

Con la finalidad de continuar con la labor de ordenamiento del acervo musical para percusiones de nuestro país, me he dado a la tarea de emprender en este trabajo una actualización lo más rigurosa posible, del catálogo, pero acotándola, por razones de tiempo y espacio, a aquellas obra escritas exclusivamente para ensamble de percusiones sin la intervención de otras familias instrumentales o la voz humana,² y proponiendo para su estudio cinco categorías determinadas por su dotación instrumental.

El catálogo actualizado contiene un breve comentario sobre la dificultad de cada obra, que está fundamentado en mi conocimiento como intérprete de cada una de ellas y no solamente por un juicio elaborado a partir de la revisión visual de la partitura.

Además del estudio y análisis se presenta un apéndice anexo a la tesis que contiene las grabaciones profesionales de las obras estudiadas, realizadas por los ensambles de percusiones a los que he pertenecido a lo largo de mi carrera como percusionista: *Orquesta de Percusiones de la UNAM (1976-1990)*, *Los Ejecutores (1991-1993)* y *Tambuco Ensamble de Percusiones de México (1993-2009)*.

Considero que como académicos, investigadores e intérpretes percusionistas, necesitamos fundar y recrear nuestra propia tradición interpretativa, teniendo muy

² Queda fuera de la presente investigación el vasto repertorio escrito para grupo de marimbas chiapanecas por ser una extensa rama de la música mexicana en la que nunca he participado como intérprete.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

clara la evolución que desde sus inicios ha tenido el arte percusivo y difundirlo con la convicción de su importancia y trascendencia dentro de las expresiones artísticas de nuestro tiempo.

Metodología

Se parte de la premisa según la cual el intérprete tiene la tarea de construir la obra musical a partir de la partitura. Ante tal desafío surge la necesidad de un método de análisis musical que sirva, por un lado, para generar una guía estructural de la obra que al permitirnos su comprensión formal nos auxilie en su construcción interpretativa y por otro lado, para que como escuchas tengamos un panorama más claro de la música. Por lo tanto el método de análisis musical utilizado en el presente trabajo está basado en los enfoques de tres importantes autores:

- De la Rue, Jan: *Análisis del Estilo Musical*, Ed. Labor, 1989, Barcelona España
- Alfonso Padilla: *Dialéctica y música. Espacio sonoro y tiempo musical en la obra de Pierre Boulez*, Tesis doctoral, University of Helsinki, Department of Musicology.
- Ferrara, Lawrence: *Philosophy and the Analysis of Music*, Greenwood Press, 1991, Westport, CT

La amalgama de estos tres enfoques nos va a permitir la mejor comprensión de una obra musical y persigue el objetivo de obtener una valoración estética, histórica y pedagógica de la misma.

El primer paso de este método es el de poner a consideración del lector algunos aspectos de la personalidad del compositor, su trayectoria y sus distintas etapas productivas, ubicando dentro de ellas a la pieza analizada y estableciendo relaciones de ésta con obras cercanas del autor y de otros autores, así como las motivaciones de diversa índole que dieron origen a su composición. Para esto último se han elaborado entrevistas con los compositores vivos de las obras estudiadas a fin de acceder a información de primera mano.

El segundo paso consiste en descubrir cómo está construida la obra musical, algo que es por sí mismo un acto interpretativo con el que podemos obtener un esquema claro de las tensiones y articulaciones que contiene la música. Esto nos conduce a la jerarquización de sus materiales y a la obtención de información suficiente para



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

elaborar estrategias sólidas y fundamentadas para la toma de decisiones en su interpretación musical.

Las obras por analizar en este trabajo se desglosan de acuerdo a los elementos que las constituyen quedando el esquema de la siguiente manera:

Datos biográficos del compositor
Contexto histórico de la obra
Comentarios del compositor sobre la obra estudiada
Dotación instrumental
Indicaciones de interpretación, notaciones y simbologías
Forma
Ritmo
Métrica
Timbre
Textura
Articulación
La dinámica
Análisis panorámico y por secciones
Sugerencias interpretativas

La clasificación del repertorio aquí propuesta es una forma de ordenarlo de acuerdo a su instrumentación, lo que facilita su estudio y establece puntos de partida para su valoración y difusión. Una vez que se tiene esta clasificación se delimita el número de piezas musicales a examinar tanto de manera general como de manera particular. Se establece por ello como primer criterio de selección el que las obras tengan una grabación profesional existente y a nuestro alcance:

...el análisis riguroso requiere una sola cosa: escuchar atentamente lo que se nos presenta, en la certeza de que lo que se nos presenta es la música.³

Un segundo criterio de selección surge al valorar no sólo el resultado sonoro y estético de las obras, sino por las aportaciones y utilidad pedagógica para el desarrollo

³ Omar Corrado, op.cit., p.137, nota de Clifton, T., *Music as Heard, A study in applied phenomenology*, N. Haven and Lndon Univ. Press, 1983

de la especialidad y la formación de intérpretes. Este criterio está respaldado por el conocimiento que como intérprete tengo de gran parte del repertorio mexicano.

Tras la lectura del presente trabajo y la audición musical el lector/escucha (intérprete, compositor, público, etc.) tendrá un mayor número de elementos para valorar por cuenta propia la relevancia histórica, estética y pedagógica del material analizado. Idealmente la audición en vivo de la música complementará aún más esta valoración.

Justificación

Dentro del campo de la música occidental de concierto, cualquier profesor de un instrumento musical como piano, violín, flauta, trompeta, etc., tiene un respaldo técnico, metodológico, musical, bibliográfico e historiográfico de decenas y hasta cientos de años. El repertorio para el piano, la voz, las cuerdas y los alientos, es muy extenso y sus intérpretes cuentan con magníficas obras sinfónicas, para solistas y de de cámara, escritas por los grandes maestros de todos los tiempos. Los instrumentistas de estas áreas cuentan con una historia, un desarrollo y una evolución instrumental y conocen el papel desempeñado por su instrumento a lo largo de toda la literatura musical hasta la actualidad, tanto en la música sinfónica como en la música de cámara, campo en el que se han desarrollado agrupaciones con una larga tradición y un amplio repertorio: trío de violín, violoncello y piano, cuarteto de cuerdas, orquesta de cuerdas, quinteto de alientos, etc.

En este sentido, la situación es muy diferente para la familia de los instrumentos de percusión. El desarrollo técnico y metodológico de la enseñanza de las percusiones tiene apenas algunas décadas. El repertorio solista para percusiones empezó a gestarse a mediados del siglo xx y la música de cámara para ensamble de percusiones tiene poco más de ochenta años de haberse iniciado. A esto hay que sumar la manera en que actualmente se lleva a cabo la enseñanza de los instrumentos de percusión en los conservatorios y escuelas de música en nuestro país, que contempla fundamentalmente los aspectos técnicos de ejecución de dicho instrumental. Se aborda el repertorio básico de orquesta sinfónica a través de partituras, métodos o libros, que contienen los extractos más importantes y difíciles de la sección de percusiones de la música sinfónica, escrita en su mayoría desde mediados del siglo xix hasta principios del siglo xx. Los alumnos son entrenados para dominar este



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

repertorio y realizar exitosamente una audición para ingresar a alguna orquesta sinfónica. Pero tales pasajes sólo resultan ser los pequeños fragmentos de los que hay que preocuparse y en los que aparecen momentáneamente las percusiones durante una pieza sinfónica.

En lo que respecta a la música de cámara, se introduce al alumno en ella a través de transcripciones de piezas musicales escritas para otros instrumentos o, en el mejor de los casos, con obras escritas especialmente para conjunto de percusiones, pero sin ningún orden ni conocimiento de su origen, cronología y/o contexto histórico.

Otra tendencia de reciente aparición, no sólo en México sino en todo el mundo es el de la enseñanza de repertorio para marimba sola (a veces vibráfono o percusión múltiple) que sí permite el desarrollo de habilidades técnicas e interpretativas individuales pero que no alcanza una formación integral del percusionista.

Estos entrenamientos son adecuados e importantes pero ya resultan insuficientes dadas las necesidades profesionales de la música en la actualidad. Por lo tanto existe un vacío pedagógico en el área de la enseñanza de las percusiones en México, que no permite al estudiante conocer a fondo el amplio repertorio de música de cámara para ensamble de percusiones y cuya importancia radica en que su estudio e interpretación posibilita un mayor desarrollo tanto a nivel individual como colectivo y abre en gran medida las perspectivas profesionales del percusionista más allá de la incursión en una orquesta sinfónica o de la realización ocasional de algún recital solista de marimba, vibráfono o percusiones.

Existe un amplio repertorio de calidad de la música de cámara escrita para ensamble de percusiones nacional e internacional. Mi idea de realizar un detenido estudio de esta literatura, estableciendo su cronología, contexto histórico, artístico e interpretativo, tiene como finalidad el conducir al estudiante del área hacia la mejor comprensión del desarrollo de las percusiones en su historia y tradición y de esta manera delinear un perfil de instrumentista egresado de nuestra institución que no sólo sea capaz de ejecutar las notas escritas en el pentagrama, sino que además conozca a fondo su arte y sea capaz de difundirlo y desarrollarlo por medio de la interpretación, la enseñanza y la investigación.

Capítulo Introductorio

La idea de que la percusión apareció desde el inicio mismo de las manifestaciones musicales del hombre está muy difundida y es aceptada en términos generales por la mayoría de los estudiosos en el tema. Jeremy Montagu resume claramente esta idea: "*It is the convention when writing a history of percussion instruments to refer to them as man's earliest instruments.*"⁴

Si a las percusiones se les considera como la familia instrumental más antigua, resulta relevante el hecho de que en la mayoría de las culturas humanas se han empleado y que en muchos casos han alcanzado un alto grado de desarrollo en sus aspectos rítmicos, tímbricos y melódicos. La riqueza musical de Africa, Asia y otras culturas no europeas tienen como materia prima fundamental de su ser, a los instrumentos de percusión y son claros ejemplos del alto nivel musical que con ellos se puede alcanzar.

En el caso particular de la música de las civilizaciones mesoamericanas hay claras evidencias, tanto en códices y crónicas como por el instrumental que logró sobrevivir, que permiten afirmar que los instrumentos de percusión eran uno de sus principales elementos constitutivos. Con el descubrimiento y la conquista del continente americano estas manifestaciones fueron desapareciendo paulatinamente hasta desaparecer casi por completo.⁵

En el terreno de la música de concierto europea, el empleo de esta familia instrumental ha sido importante pero siempre cumpliendo funciones de apoyo dinámico, manteniendo el pulso, reforzando las notas fundamentales de la tonalidad o destacando tímbricamente puntos climáticos del discurso musical: "Since percussion music borrowed its utility from other instruments, its evolution was firmly tied to those instruments."⁶

La incorporación de los instrumentos de percusión en la música de concierto europea se fue dando lenta y gradualmente a lo largo de varios siglos.

A mediados del siglo xvii, en Europa, los instrumentos de percusión hacen sus primeras apariciones dentro de la incipiente orquesta sinfónica. Jean Baptiste Lully

⁴ Montagu Jeremy, *Timpany & Percussion*, Yale University Press, New Haven & London 2002, p. 8.

⁵ Para mayor información, consultar la bibliografía del presente trabajo.

⁶ Schick, Steven, *The Percussionist's Art*, University of Rochester Press, NY 2006, p. 2



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

fue uno de los primeros compositores que trasladó los timbales de la música militar y ceremonial a la orquesta sinfónica. Un ejemplo de ello es su *Comédie en Musique* (1660) o su ópera *Cadmus et Hermione* (1673).

Otros compositores que continuaron usando los timbales (afinados en la tónica y la dominante de la obra) fueron: Marc Antoine Charpentier (1636-1704), Jean Philippe Rameau (1683-1764), Johann Sebastian Bach (1685-1750) y Georg Friedrich Haendel (1685-1759). Algunos ejemplos de un mayor desarrollo en la utilización de los timbales son: *Marche de Timbales* (1685) de André Philidor (1647-1730) y Jacques Philidor (1657-1708); *Symphony with Eight Obligato Timpani* de Johann Carl Christian Fischer (1752-1807); *Concerto for six timpani and orchestra* de Georg Druschetzky (1745-1819).⁷

A fines del siglo xviii aparecieron los primeros instrumentos de percusión no afinados en la orquesta sinfónica. Bombo, platillos y triángulo fueron usados por los compositores para agregar un efecto militar o exótico en su música (éste último conocido como *Alla turca*, por el origen de estos instrumentos en las bandas militares turcas). Los primeros ejemplos de ello los encontramos en *El Rapto en el Serallo* (1786) de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), *Zaire* (1777) de Michael Haydn (1737-1806), la *Sinfonía Militar* (1794) de Joseph Hadyn (1732-1809) y la *Novena Sinfonía* (1825) de Ludwig van Beethoven (1770-1827).

Las primeras apariciones del Tambor Militar como instrumento de la orquesta y que por lo general anunciaba o evocaba algún tipo de actividad militar fueron: *Las Bodas de Fígaro* (1786) y *Così fan tutte* (1790) de Mozart, y la música incidental de *Egmont* (1809-1810) de Beethoven. Un ejemplo relevante es *La Victoria de Wellington* escrita en 1813 por Beethoven para celebrar la victoria del general inglés Duque de Wellington sobre Napoleón Bonaparte y que representa uno de los más importantes puntos de partida en el crecimiento de la sección de percusiones de la orquesta sinfónica. Beethoven incorpora en esta partitura además de los ya mencionados bombo, platillos y triángulo, dos tambores militares, varias matracas para imitar el sonido de los fusiles en batalla y dos bombos a manera de cañones.

Esta tendencia en el uso de grandes sonoridades de la percusión fue ampliada por compositores posteriores a Beethoven, en especial por Héctor Berlioz (1803-1869)

⁷ Información y otros ejemplos importantes en el CD: *Virtuoso Timpani Concertos*, Alexander Peter, Conductor, Dresden Philharmonic Chamber Orchestra, 2004, NAXOS, 8.557610.

quien sugiere para algunas de sus obras, además de una amplia dotación de percusiones, el uso de 2 ó más timbalistas, cada uno con dos timbales⁸. Es a partir de la música de Berlioz y de su *Tratado de Orquestación* escrito en 1843, que se empezaron a usar un mayor número de timbales. Esto, aunado a las exigencias musicales de los compositores y a las mejoras técnicas de construcción del instrumento dieron como resultado la conformación actual en la orquesta sinfónica que es de cinco timbales.

El gran desarrollo de la música sinfónica a lo largo del siglo xix trajo como consecuencia la incorporación gradual a la orquesta de otros instrumentos de percusión: pandero, castañuelas, tam tam, gong, campanas tubulares, lira, xilófono, platillo suspendido, cascabeles, etc. Algunos de los más importantes compositores de este siglo que recurrieron a las percusiones y que hicieron posible su desarrollo dentro de la orquesta sinfónica fueron: Héctor Berlioz, Richard Wagner⁹, Piotr Ilich Tchaikovsky¹⁰, Gustav Mahler y Nikolai Rimsky Korsakov.

Desde la segunda mitad del siglo xix, Richard Wagner (1813-1883) y los últimos románticos alemanes desarrollaron un lenguaje que extendió a lugares insospechados las posibilidades expresivas de la armonía tonal. Con el incremento del cromatismo, el movimiento armónico y melódico se volvió cada vez más ambiguo e inestable. Esta estética fue extendida a su máxima expresión por los compositores continuadores de Wagner, principalmente Gustav Mahler (1860-1911), Richard Strauss (1864-1949) y Arnold Schoenberg (1874-1951). Con ellos, el sistema de la armonía tonal funcional llegó a sus límites. Este romanticismo, ya en su última etapa, llevó al arte musical a través de la ópera, a quedar al servicio del texto.

A principios del siglo xx los compositores de música tuvieron que lidiar con esta herencia decimonónica y desde muy temprano el siglo, apareció en muchos de ellos la necesidad de renovar el lenguaje musical y de romper con la tradición romántica que limitaba su expresión. Las respuestas fueron muy diversas y en muchas de estas búsquedas, los instrumentos de percusión cobraron una importancia inédita.

⁸ Los ejemplos más importantes son: *Sinfonía Fantástica* (1830), *Sinfonía fúnebre y triunfal* (1840) y la *Gran misa de los muertos* (1837).

⁹ Ejemplos dignos de mencionarse de Wagner son: *El Oro del Rin* (1850), en el que se utilizan 18 yunques y *Sigfrido*, en la que se utilizan yunques afinados.

¹⁰ Mención especial merece la *Obertura 1812* de Tchaikovsky quien utiliza hacia el final los disparos de un cañón, aunque actualmente estos sonidos son reemplazados por un bombo o por sonidos sintetizados.

Por un lado, Arnold Schoenberg (1874-1951) seguido por sus discípulos, Alban Berg (1885-1935) y Anton Webern (1883-1945) buscó romper el sistema tonal y creó una forma diferente de componer. Este concepto dió por resultado la creación de un lenguaje musical *serial*¹¹ en el que se emancipó la disonancia y la forma fue liberada de la dependencia de las implicaciones organizativas de la armonía funcional. Se llegó así a una música más abstracta y menos programática. Dentro de esta corriente los instrumentos de percusión tuvieron poca participación y quedaron sujetos como hasta entonces, al desarrollo melódico y armónico.

Por otro lado estaban aquellos que buscaban alejarse completamente de dicha herencia del siglo xix, tanto en sus significados como en sus fines. Esta reacción contraria se dió en la música francesa con las innovaciones de Claude Debussy (1862-1918): nuevo tratamiento de la armonía, uso de escalas exóticas y modos (eclesiásticos, étnicos, artificiales, etc.) transformación de las funciones tonales, el timbre como elemento primordial del discurso, ruptura de las formas tradicionales, etc. "Debussy y Wagner cierran de maneras distintas el ciclo vital de la armonía tonal funcional y por ello clausuran su siglo."¹² Cada uno a su manera abren nuevas posibilidades que posteriormente serán aprovechadas por otros compositores para renovar el lenguaje musical. Los compositores impresionistas fueron grandes orquestadores y su paleta se vio ampliamente enriquecida con los instrumentos de percusión. Sin embargo sus funciones básicas de apoyo dinámico, rítmico y tímbrico continuaron siendo semejantes a sus predecesores.

Otro compositor que rompió por completo con la herencia romántica fue Igor Stravinsky (1882-1971), sobre todo con sus obras tempranas. Ritmo, armonía, melodía y forma quedaron sujetos a sus propios deseos. Las percusiones asumen ya, un papel mucho más protagónico. En esta misma línea están Eric Satie con un retorno a las texturas simples y Bela Bartok al utilizar el ritmo como fuerza estructural.

En el terreno de las ideas, las primeras semillas de pensamiento que formularon la necesidad de un cambio en la concepción de la música, fueron los escritos teóricos del compositor italiano Ferruccio Busoni (1886-1924). Busoni además de ser un gran compositor fue considerado en su época como una de los mejores pianistas y

¹¹ *Serial*.- Es el principio de coherencia que permite organizar los sonidos de la escala cromática en una obra musical, no sujeta a las reglas de la música tonal.

¹² Marco, Tomás, *Pensamiento musical y siglo xx*, Ed. Fundación Autor, Madrid, 2002, p. 23

directores de orquesta del mundo. Tenía un profundo conocimiento y entendimiento del repertorio y de la música en general y por ello mismo vino a cuestionarse sobre los rumbos que tomaría la música en el futuro. Es considerado como uno de los “formadores del pensamiento musical contemporáneo y precursor del criticismo musical contemporáneo”¹³, debido a la notable influencia que ejerció sobre discípulos y amigos como Bela Bartok, Stefan Wolpe, Edgar Varése y Kurt Weill entre otros.

El Busoni compositor anticipó gran cantidad de ideas musicales que después fueron retomadas y elaboradas por compositores posteriores a él. Pantonalidad, modalidad, bitonalidad, notación musical innovadora, uso de escalas exóticas y sintéticas, liberación de la barra divisoria de los compases y ruptura de la escala temperada, son algunas de las aportaciones que Busoni ofreció en su música.

El Busoni pensador afirma en uno de sus escritos:

Un compositor es un pensador, una mente que expresa el producto de su actividad pensante en sonidos. En ciertas ocasiones, el pensamiento musical se expresa en palabras y estructuras filosóficas y gramaticales en lugar de manifestarse a través de obras estrictamente musicales.¹⁴

Tales estructuras filosóficas y gramaticales fueron expresadas por medio de escritos y manifiestos, en primera instancia por Busoni y poco después, tanto de manera teórica como musical, por otros artistas como Eric Satie, Edgar Varése y Luigi Russolo. En su tiempo estos autores fueron ignorados o criticados pero con el paso del tiempo sus ideas fueron retomadas y desarrolladas por creadores posteriores, alcanzando una relevancia artística importante.

Uno de los textos más importantes e influyentes que Busoni escribió fue su libro titulado *Esbozo de una nueva estética musical* (1906). Este texto está escrito en un tono entusiasta y por momentos exaltado y en él se plantea la necesidad de renovar el arte musical. Busoni analiza la situación de la música de su época y la ubica como “un arte virgen”¹⁵ en comparación con las otras artes como la arquitectura, la poesía, la escultura y la pintura a las que considera como artes antiguas y maduras. Por aquellos días, otros consideraban a la música como un arte maduro, pero él veía

¹³ Busoni, Ferruccio, *Pensamiento Musical*, UNAM, Prólogo de Jorge Velazco, p.10.

¹⁴ Busoni, Ferruccio, op. cit., pp. 12 y 13

¹⁵ Busoni, Ferruccio, *Esbozo de una nueva estética Musical*, en *Pensamiento Musical*, UNAM, p. 27

en las leyes, reglas y principios musicales vigentes de su época, su propia limitación. En su texto, Busoni considera que a la música hay que alejarla de la idea literaria, pues para él la música es sentimiento:

Hay una profundidad de sentimiento y una profundidad de pensamiento, la última es literaria y no puede aplicarse a los sonidos. La profundidad de sentimiento, por contraste, pertenece al espíritu y por lo tanto a la naturaleza de la música.¹⁶

Busoni insiste en la liberación de la música de lo programático y lo literario:

Wagner...intensificó la forma de expresión [musical] pero la limitó a un sistema [drama musical, declamación, tema conductor]... Su categoría principia y termina con él.¹⁷

"¡Música absoluta!" proclama entonces y sugiere que se le libere de las limitaciones que se le imponen. La forma, la notación, el gusto, el estilo, la originalidad, el sistema tonal, el sistema temperado, la armonía, la melodía, el ritmo, el timbre, el silencio, la textura y los instrumentos musicales, son sólo algunas de las limitaciones a superar.

Busoni tuvo ocasión de presenciar algunas propuestas musicales nuevas que, si bien no siempre fueron inspiradas por su texto, si coincidían con sus ideas de rompimiento de la tradición. Su reacción en muchos casos fue de desaprobación y él mismo se deslindó de algunas corrientes artísticas a las que fue relacionado por algunos críticos. Un ejemplo de lo anterior es la carta publicada en Berlín, en junio de 1917, por el diario *Vossische Zeitung*. En ella se deslinda del *Futurismo* "movimiento del presente que no podría tener conexión con mis argumentos."¹⁸ Hay muchos ejemplos en este sentido y por ahora me limito a citar uno más cuando Busoni afirma:

Sé también que he ocasionado una gran cantidad de malos entendidos a través de mi librito *Una nueva estética musical*. No me retracto de ninguna de las frases que están allí, pero debo defenderme en contra de ciertas interpretaciones de mis frases. Por 'libertad de forma' nunca quise decir falta de forma, por 'unidad en la música' nunca

¹⁶ Busoni, F., op. cit., p. 45

¹⁷ Busoni, F., op. cit., p. 32

¹⁸ Busoni, F., op. cit., p. 95. Busoni publicó esta carta como respuesta a una misiva enviada por Hanz Pfitzner con el título de "El peligro del Futurismo" y publicada en el *Süddeutsche Monatshefte*. En este artículo Pfitzner atacaba el libro *Bosquejo de una Nueva Estética Musical* y lo relacionaba con el *Futurismo* italiano.

pensé en la armonía ilógica y vacilante, por ‘el derecho a la individualidad’ nunca postulé la ruidosa expresión de cualquier advenedizo.¹⁹

Busoni cuestiona al creador y a su oficio. Según él, un creador no debe aceptar ninguna ley tradicional con ciega fe, sino más bien considerar a priori su propia obra como una excepción contrastante con la ley; tendría que buscar y formular una ley que fuera adecuada a su caso, la cual, después de la primera realización completa, la debería anular de modo que él mismo no pudiera ser obligado a repeticiones cuando estuviera en la elaboración de la siguiente obra que quisiera componer. La función de los artistas creadores consiste en hacer leyes y no en seguir las leyes que ya están hechas. “Quien sigue dichas leyes deja de ser un creador.”²⁰ Esta idea es, sin duda alguna, la esencia de la filosofía de buena parte de los creadores de música del siglo xx y característica sustancial del modernismo.

La trascendencia de este escrito radica en que logra su objetivo de ser un verdadero esbozo de la música que se desarrolló en el siglo XX. Los distintos aspectos de la música por él cuestionados fueron renovados y desarrollados a lo largo de todo el siglo xx por músicos y compositores de muy diversas corrientes y tendencias estéticas. Sus ideas han recibido muy diversas interpretaciones y es de este texto de donde germinaron muchos de los cambios estéticos que la música occidental estaba necesitando y en los que la percusión es una parte protagonista. Sus alcances llegan hasta nuestros días.

Poco tiempo después de la publicación del libro *Bosquejo de una nueva estética musical* de Busoni, el poeta italiano Filippo Tomasso Marinetti (1876-1944) publicó en *Le Figaro* de París, en febrero de 1909, su *Manifiesto de Futurismo* que instaba a sus colegas italianos en términos muy provocadores a “glorificar la guerra -única higiene del mundo-, el militarismo, el patriotismo, el gesto destructor de los anarquistas, las bellas ideas que matan.”²¹ Marinetti exigía la demolición de los museos, bibliotecas y academias y exaltaba la belleza de la velocidad: “un automóvil rugiente... es más bello que *La Victoria de Samotracia*.”²²

¹⁹ Busoni, F., op. cit. p. 106. carta abierta y publicada en enero de 1922 en Berlín, dirigida al Sr. Windich, en la que se deslinda específicamente del *Futurismo*.

²⁰ Busoni, F., op. cit. p. 46

²¹ *Futurismo*, en *Saber Ver*, No. 27. Ed. Televisa, p. 7

²² *Futurismo*, en *Saber Ver*, No. 27. Ed. Televisa, p. 7

Pronto se unieron a Marinetti varios pintores que trabajaban en Milán y juntos redactaron el *Manifiesto de los pintores futuristas*. Entre ellos estaban Umberto Boccioni (1882-1916), Carlo Carrá ((1881-1966) y Luigi Russolo (1886-1947). A partir de ese momento y hasta 1915 los futuristas publicaron una serie de manifiestos y tratados en torno a literatura, música, teatro, escultura, arquitectura, la mujer y la lujuria. El movimiento futurista tuvo buenos y malos resultados artísticos. Su ideología se inspiraba en el pensamiento filosófico de Nietzsche “en cuanto a la destrucción de los valores del pasado”²³ y del francés Henri Bergson respecto a la vuelta a la intuición.

En el terreno musical fue el compositor Francesco Balilla Pratella (1880-1955) quien se encargó de formular los primeros tres manifiestos futuristas de música: *Manifiesto de Música Futurista* en octubre de 1910, *Manifiesto Técnico* en 1911 y *La destrucción de la cuadratura* de julio de 1912. Balilla Pratella fue muy criticado en primer lugar porque sus propuestas de cambio en el terreno musical no resultaban ser tan osadas, pues ya otros compositores como Schoenberg, Debussy o Busoni las habían llevado a la práctica tiempo atrás y en segundo lugar porque sus composiciones resultaron ser conservadoras y con fuertes influencias del impresionismo y de Schoenberg.

Fue precisamente unos días después del rotundo fracaso que obtuvo el estreno de una pieza de Pratella, *The Hymn for life*, en marzo de 1913, cuando Luigi Russolo, pintor que provenía de una familia de músicos, dedicó a su colega Balilla Pratella su notable manifiesto *El Arte del Ruido (Art of Noise)*, buscando así darle apoyo y consuelo. En este manifiesto Russolo rebasa radicalmente los tímidos intentos de Pratella de formular la construcción de una música verdaderamente futurista. Russolo afirma:

La vida en la naturaleza era todo silencio. En el siglo XIX, con la invención de la máquina, el Ruido ha nacido. Hoy, el Ruido triunfa y reina sobre las sensibilidades de los hombres.²⁴

Russolo considera que la incorporación del ruido a la música es el siguiente paso lógico y necesario para su total renovación y divide el sonido en seis grandes categorías:

²³ *Futurismo*, en *Saber Ver*, No. 27. Ed. Televisa, p. 13

²⁴ Russolo, Luigi, *The Art of Noises*, Translated from the italian with an Introduction by Barclay Brown, Prendagon Press, New York, 1986, p. 23

- 1) *Estruendos, truenos, explosiones, borboteos, baques, bramidos*
- 2) *Silbidos, pitidos, bufidos*
- 3) *Susurros, murmullos, refunfuños, rumores, gorgoteos*
- 4) *Estridencias, chirridos, crujidos, zumbidos, crepitaciones, fricciones*
- 5) *Percusión de metal, madera, piel, piedras, terracotas*
- 6) *Voces de animales y hombres: gritos, chillidos, gemidos, alaridos, aullidos, risotadas, estertores*²⁵

Con todo lo anterior, Russolo anticipa el material sonoro de la gran mayoría de las composiciones musicales hechas para percusiones a lo largo del siglo xx. Sus categorías son absolutamente distinguibles en prácticamente todo el repertorio de música para ensamble de percusiones. Dos ejemplos importantes de esta confluencia de ideas son: *Circles*²⁶ (1960) para arpa, voz y dos percusionistas, del compositor italiano Luciano Berio (1925-2003) y *Mikrophonie*²⁷ (1964), para tam-tam gigante, dos micrófonos, dos reguladores y filtros del compositor alemán Karlheinz Stockhausen (1928-2007), quien también hace una categorización de los sonidos, desde los más graves y oscuros hasta los más agudos y brillantes.

Al final de su manifiesto, Russolo establece algunas reglas dirigidas a los músicos futuristas, que en su momento resultaban totalmente incongruentes, pero que en la actualidad pueden aplicarse perfectamente a las cualidades interpretativas de un percusionista y/o de un músico intérprete de música de los siglos xx y xxi. Las reglas de Russolo son:

Músicos Futuristas:

- 1.- *Los músicos futuristas deben siempre expandir el campo de los sonidos y las disonancias*
- 2.- *La orquesta debe ser reemplazada por la máquina*
- 3.- *Los músicos futuristas deben liberarse del ritmo simple, buscar lo complejo*

²⁵ Russolo, Luigi, op. cit., p.28

²⁶ En el caso de *Circles* la soprano debe emitir una serie de sonidos guturales y otros efectos vocales nunca antes utilizados en la música de cámara. La notación es novedosa y hay zonas de interpretación aleatoria.

²⁷ En *Mikrophonie*, Stockhausen presenta una larga lista de sonidos y ruidos que deben ser producidos por el tam-tam, tales como: gritos, ladridos, rechinidos, gemidos, etc.

4.- *La variedad de sonidos es infinita y los futuristas deben buscar sintetizarlos en vez de copiarlos*²⁸

Russolo buscó llevar a la práctica sus ideas y mandó construir sus famosas máquinas *Intonarumori*. Estos instrumentos eran unas grandes cajas con una o varias bocinas de gramófono en la parte superior y una palanca que accionaba una serie de golpeteos, frotamientos y raspaduras a los distintos materiales que estaban adentro de las cajas: botes, latas, ollas, pieles, etc.

El 24 de abril de 1914, en el Teatro Dal Verme de Milán, los *Futuristas* ofrecieron su primer concierto, *Gran Concerto Futuristica*, con estos instrumentos, el cual terminó en un gran pleito entre el público y los intérpretes y con el arresto de Marinetti. Los futuristas hicieron varios intentos posteriores de difundir y mejorar la música producida por estas máquinas pero nunca lo lograron. Los recursos técnicos a su disposición eran demasiado limitados. El movimiento perdió fuerza y al iniciar la Primera Guerra Mundial, Marinetti y muchos otros futuristas fueron convocados a pelear. Muy pocos de ellos regresaron y la realidad que encontraron después de terminado el conflicto no les permitió nuevos intentos ya que los *Intonarumori* fueron destruidos durante la guerra.

La importancia de los futuristas en el terreno musical no radica en los productos musicales por ellos obtenidos sino en sus ideas de renovación: liberación de la música del sistema de la armonía tonal-funcional y del sistema temperado, abandono de los instrumentos musicales tradicionales, búsqueda del ruido producido por las máquinas y las urbes, adopción de objetos y máquinas como instrumentos musicales, uso de todo tipo de efectos sonoros producidos con el cuerpo, la voz humana, los sonidos de animales, la percusión de todo tipo de materiales y la invención de nuevos instrumentos productores de sonido. Su principal premisa: *la redefinición del sonido en la música, es decir, la integración del ruido como elemento constituyente del discurso musical*, ha influido notablemente a lo largo de todo el siglo xx y xxi en innumerables compositores (George Antheil, E. Varése, John Cage, Harry Partch, Lou Harrison, Luciano Berio, K. Stockhausen, Pierre Schaeffer, Luciano Berio, etc.) y es, para el mundo actual de las percusiones, parte esencial de su razón de ser.

²⁸-Russolo, Luigi, *op. cit.*, p. 28

Obras relevantes en el Continente Americano

Esta necesidad de renovar el lenguaje musical surgida en Europa a principios del Siglo XX tuvo también en el continente Americano diversas manifestaciones. Se pueden observar tres grandes tendencias que buscaban responder, cada uno a su manera, a estas premisas de renovación, pero todos con una causa común: la del uso y reconocimiento de elementos ajenos a las prácticas comunes de la música occidental. Estas tendencias se pueden observar con claridad aun cuando no conformaron una escuela específica ni siguieron manifiesto alguno.

En el primer caso, la tendencia en la composición musical se vio enriquecida por materiales musicales provenientes del folclore y las tradiciones musicales de cada país. Se incorporaron entonces inusuales instrumentos musicales, ritmos, modos, escalas, etc. Algunos de los compositores más relevantes en las primeras décadas del siglo que hicieron uso de estos recursos con éxito fueron: en Cuba Amadeo Roldán (1900-1939) y Alejandro García Caturla (1906-1940); en Brasil, Héctor Villalobos (1887-1959) y Camargo Guarnieri (1907-1993); en México, José Pomar (1880-1961), Silvestre Revueltas (1899- 1941) y Carlos Chávez (1899-1978). Todos ellos incorporaron el espíritu de las gentes de sus respectivos países y culturas y buscaron rebasar el rastro heredado del romanticismo europeo. Este tendencia es conocida históricamente como *Nacionalismo*.

El segundo caso fue el de los experimentos microtonales. A principios del siglo xx existieron varias escuelas microtonales tanto en América como Europa siempre con un denominador común, el de:

...llamar la atención sobre el hecho de que la unidad mínima interválica occidental, el semitono, no es ni mucho menos, la unidad mínima audible y que los intervalos podrían fraccionarse en unidades menores.²⁹

En México, el principal protagonista de esta tendencia fue el compositor Julián Carrillo (1875-1965) quien realizó una importante producción musical microtonal e impulsó la creación de nuevos instrumentos musicales. Carrillo tuvo en vida un mayor reconocimiento en el extranjero por su obra que en su propio país.

²⁹ Marco, Tomás, op.cit., p. 273

El compositor estadounidense Charles Ives (1874-1954) también hizo algunos experimentos al respecto, como por ejemplo, sus *Tres Piezas en Cuartos de Tono* (1903). En los años cuarenta el compositor también estadounidense Harry Partch (1901-1974) continuó con una sistematización de las escalas microtonales y escribiendo con ellas música para instrumentos contruídos por él mismo

La tercera tendencia de creación musical innovadora en América consistió en una renovada preocupación por la sonoridad a través de nuevas formas de abordar los instrumentos de uso común, la utilización de instrumentos musicales de culturas no europeas, el uso de aparatos eléctricos, máquinas u objetos de uso cotidiano como instrumentos musicales y la invención de nuevos instrumentos. Los principales exponentes de esta tendencia son los estadounidenses Charles Ives, Henry Cowell, John Cage y Lou Harrison.

Todos estos compositores no obtuvieron en todos los casos la aceptación y el reconocimiento merecido a sus aportaciones por parte de sus compatriotas. En especial los compositores más experimentales fueron, por muchos años, talentos aislados e ignorados por la tradición conservadora (importada de Europa), que fue dominante por mucho tiempo en América. Sin embargo, para todos ellos la ruptura con la tradición europea se dio de una manera espontánea y natural, al ir en busca de una voz propia y acudiendo sin prejuicios a elementos que no habían sido anteriormente utilizados.

Ante el surgimiento de todas estas tendencias de creación y renovación musical en el ámbito de la música de concierto a principios del siglo xx en el continente americano los instrumentos de percusión se fueron convirtiendo gradualmente en protagonistas centrales del discurso musical al ofrecer una amplia gama de recursos rítmicos, tímbricos, dinámicos, melódicos, armónicos y expresivos, pero por encima de todo, porque contribuyeron a darle a la expresión musical del continente americano una identidad que les permitió ingresar al universo de la música con una voz propia e independiente.

Capítulo I

Antecedentes a la aparición de la Música para Ensemble de Percusiones

En este capítulo se presentan las principales obras sinfónicas y de música de cámara compuestas hasta 1929, en las que los instrumentos de percusión aparecen como protagonistas centrales del discurso musical, deteniéndose en las que resultan relevantes por sus aportaciones al desarrollo de la especialidad y por su importancia como antecedentes a la aparición del Ensemble de Percusiones sucedido en 1930.

Las principales obras sinfónicas y de música de cámara compuestas antes de 1930 en las que las percusiones tienen un papel protagónico son:

Fig. 1. Europa

Igor Stravinsky (1882-1971)	<i>La Consagración de La Primavera</i> (1913), <i>La Historia del soldado</i> (1918), <i>Las Bodas</i> (1923)
Darius Milhaud (1892-1874)	<i>Las Coéforas</i> op. 24 (1915), <i>El Hombre y su Anheló</i> op. 48 (1918), <i>La Creación del Mundo</i> op. 81a (1923)
Eric Satie (1866-1925)	Ballet <i>Parade</i> (1916)
Dimitri Shostakovich (1906-1975)	Ópera <i>The Nose</i> Op. 15 (1928)
Maurice Ravel (1875-1937)	<i>Bolero</i> (1928)

Fig. 2. América

Charles Ives (1874-1954)	<i>Life Pulse</i> , <i>Prelude of the Universe Symphony</i> (1911-1915)
Carlos Chávez (1899-1978)	Ballet <i>El Fuego nuevo</i> (1921), Ballet indígena <i>Los Cuatro Soles</i> (1926), Ballet <i>Caballos de Vapor</i> (1926-27)
Amadeo Roldán (1900-1939)	<i>Obertura sobre temas cubanos</i> (1925), <i>Tres pequeños poemas (Oriental, Pregón, Fiesta negra)</i> (1926), <i>La Rebambaramba</i> , (1928), <i>El milagro de Anaquillé</i> (1929)
George Antheil (1900-1959)	Ballet <i>Mecánico</i> (1923-25)
Edgar Varése (1883-1965)	<i>Amériques</i> (1918-22), <i>Offrandes</i> (1922), <i>Hiperprisma</i> (1922), <i>Octandre</i> (1923), <i>Integrales</i> (1924), <i>Arcana</i> (1925-27)



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Repertorio en el continente europeo

Igor Stravinsky (1882-1971)

Igor Feodorovich Stravinsky es considerado uno de los compositores más importantes del siglo XX. Stravinsky fue un músico que logró realizar artísticamente sus ideas, un compositor de obras concretas más que de ideas, grupos o manifiestos. Escribió a lo largo de su vida una gran cantidad de textos autobiográficos y estéticos, pero sin idealizar ni promulgar leyes o ideales fantasiosos.

Con sus primeras obras del período de 1914 a 1923 altera radicalmente el aspecto general de la música del naciente siglo poniendo punto final a las tendencias románticas y dando paso a la experimentación y la renovación que va a caracterizar al arte musical de esta centuria. En lo formal el uso estructural del ritmo, el timbre, la textura y las yuxtaposiciones (repetición estática o variada) sustituyen a los desarrollos y así la forma se libera de cualquier indicio de germanismo porque alcanza al mismo tiempo:

...una nitidez de definición que se aleja vertiginosamente de la fluidez vaporosa de Debussy y los debussistas... con un solo golpe (*La Consagración de la Primavera*) decapita casi todos los principios de la composición como se entendían desde el preclasicismo.³⁰

La Consagración de La Primavera (1913). En la *Consagración* el ritmo se convierte en el esquema arquitectónico que le da la forma a la música. Cada tema contiene internamente elementos rítmicos constitutivos que contrastan entre sí y cada sección contrasta, a su vez, rítmicamente con la sección siguiente y así sucesivamente:

El reposo de la *Introducción* es quebrado por *Los augurios primaverales*; el Presto del *Juego del rapto* es seguido por el *Sostenuto* de *Rondas Primaverales*. *La Adoración de la tierra* termina *Prestissimo* con la *Danza de la tierra*... El simple compás de negra de *Acción ritual de los antepasados* conduce a las complejidades rítmicas de la *Danza Sagrada* final, culminatoria.³¹

³⁰ Marco, Tomás, op. cit. pp. 37 y 38

³¹ Routh, Francis, *Stravinsky*, Javier Vergara S.A. editor, Buenos Aires, 1990, p.109

En *La Consagración* los timbales se convierten en protagonistas centrales a lo largo de varios pasajes. Bombo, tam-tam y güiro junto con timbales conducen a toda la orquesta a uno de los momentos polirrítmicos más intensos y climáticos de la obra.

Esta revolución musical iniciada por Stravinsky con la *Consagración de la Primavera* dentro de su periodo llamado "ruso", la va a continuar con dos piezas más: *La Historia del Soldado* (1918) y *Las Bodas* (1923). Stravinsky rompe con los moldes tradicionales de la música no sólo por el manejo del ritmo y el timbre como elementos de estructuración o por la liberación de la forma sino también por la innovación en el terreno de la instrumentación. *La Historia del Soldado* y *Bodas* presentan una dotación instrumental inédita hasta ese entonces. En esta misma línea Stravinsky tiene en su catálogo una larga lista de piezas musicales de novedosas combinaciones instrumentales. Algunos ejemplos son: *Ragtime* (1918), *Octet* (1923), *Pastorale* (1923), *Concertino* (1920, arr. 1952), *Septet Epitaphium* (1953).

***Las Bodas* (1923).** Stravinsky inició la composición de *Las Bodas* desde 1913 y la concluyó parcialmente en 1917. La dotación instrumental varió en varias ocasiones al grado que llegó a concebirla para "...un piano mecánico, un armonio eléctrico, dos címbalos húngaros y un grupo de instrumentos de percusión."³² Esta combinación le iba a traer problemas de orden práctico al autor, tanto en la realización como en la sincronización de los instrumentistas y el coro con el piano mecánico, por lo que Stravinsky durante varios años la dejó inconclusa. Fue hasta 1923 cuando Stravinsky completó finalmente la instrumentación, bajo la presión que Diaghilev le impuso por la premura de su estreno, el cual se realizó finalmente en abril de 1923. La dotación final es de: cuarteto vocal, coro, 4 pianos y una larga sección de percusiones.³³

Es lugar común hablar de la *Consagración de la Primavera* como una de las piezas más revolucionarias del Siglo XX. Sin embargo cabe señalar que el producto musical final de *Las Bodas* resulta igualmente revolucionario en todos sentidos: armonía, melodía, rítmica, métrica y en especial para el presente estudio, la instrumentación. En ella las percusiones son de primerísima relevancia y proporcionan, como pocas

³² Routh, Francis, op. cit., p. 53

³³ En 1981 Pierre Boulez realizó en París la versión de 1919 que lleva cembalos, armonio y pianola. En 2009 Steven Stucky realizó un arreglo para orquesta de *Las Bodas* por encargo de la Filarmónica de Los Angeles. La parte original de la sección de percusiones es la misma en este arreglo. Las partes de los pianos son reemplazadas por la orquesta. En: http://en.wikipedia.org/wiki/Les_noces. Actualmente ya existen versiones grabadas con la dotación original con cembalos.

veces en la música occidental hasta entonces, un entorno sonoro de sorprendente expresividad.

Todas las partes de percusión son de una riqueza musical extraordinaria y exigen de cada uno de los intérpretes un alto nivel de ejecución. *Las bodas* de Igor Stravinsky se ha interpretado en muy contadas ocasiones en México.

Historia del Soldado (1918). Stravinsky vivió por algunos años en Suiza, exiliado por una doble razón: el estallido de la Primera Guerra Mundial y poco después por el inicio de la Revolución Rusa. Su situación financiera se complicó y fue entonces que se asoció con su gran amigo, el poeta y escritor suizo Charles F. Ramuz. Juntos planearon formar una pequeña compañía para dar funciones por las pequeñas ciudades del área. Surgió así el proyecto de *Historia del Soldado*. Ramuz adoptó para el libreto, algunos cuentos rusos y Stravinsky hizo la música. Dadas las condiciones de austeridad del momento, la instrumentación de la pieza fue creada para una pequeña orquesta. El tipo de orquestación en la *Historia del Soldado* tiene más relación con el tipo de agrupaciones de música popular de la Europa oriental (como las bandas conocidas como klezmer³⁴), que Stravinsky conocía muy bien, que con una agrupación de jazz. Para la época en que escribió la *Historia*, Stravinsky no había escuchado aún en vivo a ninguna orquesta de este tipo y solamente había revisado "algunas partituras de ragtime que Ansermet llevó consigo de Norteamérica... y las reinterpretó como le pareció conveniente."³⁵ La dotación instrumental de *Historia del Soldado* contiene en sí misma un representante de cada una de las secciones de la orquesta: violín, clarinete, fagot, trompeta, trombón, contrabajo y una amplia batería de percusión para un solo percusionista, algo inédito hasta entonces en la música de concierto (bombo, tres tambores, pandero, triángulo y platillos).

La intervención de la percusión a lo largo de la obra es muy interesante y presenta algunos problemas de rítmica y métrica. De especial relevancia es el *Tango*, en el que los tambores hacen las veces de acompañamiento a un expresivo solo de violín. Un sencillo patrón rítmico es desplazado en diferentes lugares del compás. Este recurso adelanta un procedimiento que algunas décadas después será usado por Cage en piezas como *Trío* o *Quartet* o por Steve Reich en *Clapping Music*. Otro punto

³⁴ Taruskin, Richard, *Stravinsky and the Russian Traditions*, Berkeley, University of California, 1996.

³⁵ Routh, Francis, op. cit., p. 112

importante para la percusión es el número final *Marcha triunfal del Diablo*. De manera inédita los tambores culminan la obra con un intenso solo. Según el percusionista estadounidense William Kraft, el deseo de Stravinsky era que éste se debe interpretar sin ningún cambio dinámico y dejar solamente para las últimas notas un sonoro final: "...la solitaria figura del soldado siendo representado por la ausencia de todos los otros instrumentos."³⁶ Queda a discreción del intérprete y del director tomar la decisión que juzguen más apropiada.

La partitura original editada para la percusión presenta algunas confusiones y es problemática para su lectura e interpretación. Por esta razón el percusionista estadounidense William Kraft, quien fungió de 1957 a 1969 como timbalista y percusionista de Stravinsky durante su estancia en Los Angeles, decidió rehacer la parte de la percusión, bajo la supervisión personal del compositor a fin de aclarar todas las dudas referentes a su correcta interpretación y a la selección de los instrumentos.

Con *La Consagración de La Primavera* (1913), la *Historia del Soldado* (1918) y *Las Bodas* (1923), Stravinsky renueva el panorama de la música de concierto. En ellas, más que en sus obras anteriores o posteriores, los instrumentos de percusión pasan a ser protagonistas promordiales del discurso musical.

Darius Milhaud (1892-1974)

El compositor francés Darius Milhaud tiene una producción musical muy abundante en todos los géneros. Es uno de los principales compositores del siglo xx pioneros en el uso de los instrumentos de percusión. En muchas de sus obras se refleja la influencia directa del jazz y de la música popular brasileña. Algunas de sus obras relevantes por el uso de la percusión antes de 1930 son:

***Las Coéforas*³⁷ op. 24 (1915)**. Esta obra pertenece a la *Trilogía de Orestes* (*Orestein trilogy*) que Milhaud escribió en colaboración con Paul Claudel entre 1913 y 1922. Las partes son: *Agamemnon*, op. 14 (para voz femenina y coro); *Las coéforas*, op. 24

³⁶ Kraft, William, *Histoire du Soldat percussion part*, New Music West, 1992. Ahora disponible en Steve Weiss Music: *Stravinsky-Histoire du Soldat (Percussion Part only)*, ed. Kraft Revised. A la venta en: <http://www.steveweissmusic.com/product/33702/multi-percussion-accompaniment>

³⁷ Esta obra pertenece a la *Orestein trilogy* de Milhaud (1913-1922): *Agamemnon*, op. 14, *Las coéforas*, op. 24 (cuarteto vocal, narrador, coro y orquesta) y *L'oristie*, op. 42. Milhaud escribió música incidental para la pieza teatral de *La Orestíada* de Esquilo.

(cuarteto vocal, narrador, coro, orquesta y 15 percusionistas) y *Les Euménides, Op. 41* (1917-1922), ópera que requiere dentro de la orquesta la participación de 15 percusionistas.

Las Coéforas fue estrenada en París en 1919. Incluye 19 movimientos, tres de los cuales están "escritos para un texto recitado rítmicamente (solo y coro con silbatos) acompañados solamente por instrumentos de percusión con sirenas."³⁸ Dada la fecha en que está escrita esta obra es una de las más revolucionarias del compositor francés. Los movimientos para recitante, coro y percusión tienen una fuerza expresiva extraordinaria y originalidad inédita para su época. Según comenta el propio compositor, los movimientos *Presages* y *Exhortation* tienen el problema de tener un carácter violento, el cual resolvió al poner las palabras solamente habladas con un fraseo rítmico por parte de la narradora, mientras el coro pronuncia rítmicamente palabras o frases inconexas. Para sostener todos estos elementos usó diversos instrumentos de percusión de sonido indeterminado (no afinados).³⁹

***El Hombre y su Anheló*⁴⁰ op. 48 (1918).** Al igual que la música de *Las Coéforas* de Milhaud, este ballet está entre las obras más innovadoras del compositor francés no sólo por su inédita dotación instrumental sino por el uso de la polirritmia, la politonalidad y el protagonismo otorgado a la percusión. El ritmo y el timbre son elementos fundamentales con los que Milhaud estructura esta música. *El Hombre y su Anheló* está basada en una historia de Paul Claudel desarrollando su trama escénica en un primitivo ambiente de la selva amazónica en la que *El Hombre* es liberado por una mujer fantasma que representa al amor y a la muerte. Está escrita para cuarteto vocal sin palabras, alientos, arpa, cuerdas y una amplia sección de percusiones (15 ejecutantes): tambores, crócalos, triángulo, castañuelas, látigo, martillo⁴¹, máquina de viento, silbato de sirena, silbato, platillos y cascabeles (los platillos y cascabeles pueden ser tocados por bailarines y en concierto por percusionistas).

En el movimiento *V. Toutes les choses de la forêt qui viennent voir l'Homme endormi* los instrumentos de percusión se quedan solos y son dirigidos por un silbato en un

³⁸ *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan Pub. Limited, London, 2001, p. 678

³⁹ Milhaud, Darius, *Notes without music*, Da Capo Press, NY 1970, p. 67

⁴⁰ C.D. Darius Milhaud, 2005, NAXOS 8.557287, Orchestre National de Lille, Dir. Jean-Claude Casadesu.

⁴¹ Un martillo de grandes dimensiones se usa como efecto al dar un martillazo sobre una caja grande de madera. Mahler fue el primero en usarlo en la 6a. Sinfonía (1903-05) y A. Berg en la *Marcha* de sus *Tres Piezas para Orquesta* (1914).

gran *crescendo* y *accelerando*, de manera semejante a lo que sucede en los grupos de percusión que participan desde el siglo XIX en los carnavales de Brasil y a los cuales Milhaud estuvo expuesto durante sus largas estancias en aquel país. El autor no busca realizar una transcripción de ello sino recoger el espíritu festivo de estas agrupaciones musicales. El timbre de la percusión permite a Milhaud darle estructura a toda la obra: "The brief percussive coda refers to the opening music and, in so doing, brings the work full circle."⁴²

La Creación del Mundo op. 81a (1923). Darius Milhaud encontró en esta obra musical la oportunidad de utilizar, a su manera, algunos elementos de jazz que durante un tiempo había analizado y asimilado. Un percusionista utiliza un grupo de percusiones montadas de manera similar a la de un baterista de jazz como los que le impresionaron profundamente a Milhaud en su visita a Nueva York y otras ciudades de EUA. Respecto al ensamble instrumental, Milhaud comenta: "Adopté la misma orquesta usada en Harlem..."⁴³ La dotación de *La Creación* consta de: once alientos, piano, contrabajo, cello, 2 violines, timbales y percusiones (1).

Las partituras editadas de la percusión tienen una gran cantidad de errores con respecto de la partitura general. Se recomienda consultar un par de artículos en los que se han enlistado con todo detalle los errores y sus correcciones así como una serie de sugerencias en la interpretación, la elección de los instrumentos que han de usarse y el acomodo de los mismos, algo muy importante para una buena ejecución.⁴⁴

Concierto para batería de percusiones y pequeña orquesta Op. 109 (1929-1930). Al igual que en la *Creation du Monde*, en este *Concierto para batería*, Milhaud pide un amplio grupo de instrumentos para ser ejecutados por un solo percusionista. Existe una versión reducida para piano de este concierto, por lo que es muy recomendable para los percusionistas asumir el reto de interpretarlo, no sólo por su interés histórico, sino por sus cualidades musicales y concertísticas.

⁴² C.D. Darius Milhaud, 2005, NAXOS, Orchestre National de Lille, Dir. J. C. Casadesus, notas del disco, p. 2

⁴³ Milhaud, Darius, op. cit. p. 148

⁴⁴ Girsberger, Russ, *Darius Milhaud's "La Création du monde"*: The problems with the parts, Percussive Notes, June 2000. /Warren, Howe, *The Percussionist's Guide to Darius Milhaud's La Création du Monde*, *Percussionist*, vol. 17, No. 1 Fall 1979: p.37-48

A partir de esta obra el concepto de multipercusión se consolida como una de las ramas de especialización a desarrollar por los percusionistas e inicia la literatura para percusión solista.⁴⁵

Darius Milhaud fue el primer compositor de música de concierto en componer una obra para un percusionista solista y orquesta. Además del *Concierto para batería de percusiones y pequeña orquesta* escribió, años más tarde, el *Concierto para marimba, vibráfono y orquesta* op. 278 (1947).

Eric Satie (1866-1925): *Parade* (1916)

El compositor francés Eric Satie nunca se valió de ningún movimiento colectivo. Por el contrario, reivindicó con firmeza la independencia de su estética. Sin embargo, estéticas tan diversas como los simbolistas cubistas, dadaistas, surrealistas, neoclásicos, conceptuales repetitivos, minimalistas, fluxus, el new age y el ambient hall, han tenido en un momento u otro que reconocer a Satie como uno de los suyos.

En 1916 compuso, al lado de Cocteau y Picasso, *Parade*, para los ballets rusos de Sergei Diaghilev: “He compuesto un fondo [musical] para ciertos ruidos que el libretista juzga indispensables para describir la atmósfera que envuelve a sus personajes”.⁴⁶ Su estreno en mayo de 1917 fue todo un éxito-escándalo que no le procuró más que enemigos. La instrumentación es igualmente sorprendente y es la primera vez que se utiliza musicalmente el ruido producido por una máquina (de escribir en este caso), una sirena y los tiros de una pistola. Ha correspondido casi siempre a los percusionistas aprender a ejecutar estas máquinas y objetos a fin de obtener los ruidos y efectos de sonidos requeridos.

Satie debe ser considerado como uno de los pioneros en el pensamiento musical que rompe con los esquemas tradicionales de la música occidental. Su música impersonal, antivirtuosa, antiexpresiva, nunca grandilocuente, contiene elementos revolucionarios que fueron revalorados mucho tiempo después de su elaboración, en especial por John Cage.

⁴⁵ Algunos artículos de revistas recomendables para la interpretación de este concierto son: Lesnik, Igor, *Darius Milhaud, Concerto for Percussion*, Percussive Notes April 1997, p.64. Dodge, Stephen W., *The "Concerto pour batterie et petit orchestre..."*

⁴⁶ Satie, Eric, op. cit., p. 171

Dimitri Shostakovich (1906-1975): *The Nose Op. 15 (1928)*

Esta ópera está basada en la narración *La Nariz* de la serie *Narraciones de San Petersburgo* de Nikolai Gogol (1809-1852) y es una sátira de la época del zar Nicolás I (1796-1855). Los libretistas de esta ópera, Alexander Preis y Gueogui Ionin le agregaron algunos textos extras del mismo Gogol.

Es la historia del comandante Kovaliov quien pierde su nariz y al empezar a buscarla le surgen nuevos enredos. La historia es:

...un pretexto para descubrir la miseria de la mentalidad burguesa: lo que más teme el comandante es el rechazo de la sociedad, tan importante para él, y la exclusión de las casas que frecuenta de modo que la búsqueda desesperada de la pequeña parte perdida de su anatomía refleja su cobardía y su pusilanimidad.⁴⁷

Este carácter satírico es plenamente ilustrado musicalmente por Shostakovich joven e irreverente (22 años de edad) mediante el uso de procedimientos musicales poco tradicionales como el uso del canto con la nariz tapada, la politonalidad, la bitonalidad y por complicadas rítmicas y métricas. A esto hay que añadirle un recurso totalmente innovador: el de la escritura de un *Interludio*, precedente al segundo acto, escrito exclusivamente para instrumentos de percusión. Se puede afirmar que este *Interludio* musical, aun cuando está enmarcado dentro del contexto de una ópera y que funciona para fines específicos de la representación, es la primera pieza musical escrita para ensamble de percusiones, anticipándose a las de Roldán y Varése.

El estreno de la ópera *La Nariz* y sus subsecuentes presentaciones provocaron una lluvia de críticas y debates periodísticos a favor y en contra. El debate se formó en torno a la validez de la ópera como incomprendible para el proletariado o de ideología inconveniente para la Revolución. Los defensores del régimen lo acusaron de burdo y anárquico. Sin embargo hubo otros como Iván Sollertinsky que la elogiaron sin reservas calificando a *La Nariz* como una pieza de gran importancia que lograba la ruptura de las formas tradicionales de la ópera:

Shostakovich ha acabado de una vez por todas con las viejas formas de la ópera y ha mostrado la necesidad de crear un nuevo lenguaje musical. En la partitura se han plasmado sus experiencias más interesantes en el dominio del ritmo y de la sonoridad [*Interludio*

⁴⁷ Meyer, Krzysztof, *Shostakovich, su vida su obra, su época*, Alianza Música, Madrid 1997, p. 100

para percusión], las cuales reflejan las perspectivas evolutivas de la llamada "música industrial..."⁴⁸

La dotación del *Interludio* es: triángulo, pandero, castañuelas, tambor militar, tomtom con baqueta de timbal, platillo suspendido, platillos de choque, bombo y tamtam.

La Nariz fue una de sus piezas para la escena más atrevidas dada la situación política de la entonces Unión Soviética de esa época. Shostakovich encuentra en las percusiones un vehículo de expresión y transgresión de los viejos modelos.

Maurice Ravel: *Bolero* (1928). El ostinato de dos compases marcado por la tarola de principio a fin en esta pieza es el sustento rítmico estructural sobre el que se construye toda la pieza. Cabe su mención en este trabajo por ser una de las primeras obras en la que un instrumento de percusión es protagonista y eje central del discurso musical.

Repertorio en el continente americano

Charles Ives (1874-1954): *Life Pulse, Prelude of the Universe Symphony* (1911-1915). El *Preludio Life Pulse* de la *Sinfonía del Universo* del compositor estadounidense Charles Ives es uno de los principales antecedentes de la música para ensamble de percusiones aun cuando la obra nunca fue terminada en su totalidad. El autor realizó sus primeros bosquejos entre 1911 y 1915 y muestran un preludio titulado *Life Pulse Prelude*, escrito para 19 percusionistas y una flauta piccolo, "todos en diferentes metros y *tempi*, volviendo a enfazarse después de 8 segundos"⁴⁹. Ives continuó trabajando en este proyecto a lo largo de casi toda su vida, agregando nuevos apuntes hasta conformar la estructura total de la sinfonía y dividiéndola en tres partes:

Fig. 3. *Life Pulse Prelude*

<i>A. Past</i>	<i>Formation of the waters and mountains</i>
<i>B. Present</i>	<i>Earth, evolution in nature and humanity</i>
<i>C. Future</i>	<i>Heaven, the rise of all to the Spiritual</i>

⁴⁸ Meyer, Krzysztof, *Shostakovich, su vida su obra, su época*, Alianza Música, Madrid 1997, p. 107, sacado de I. Sollertinsky, "Nos"-orudie dalnobojnoe en: *Rabicij i teatr*, 1930, n. 7

⁴⁹ *Ives Studies*, NY, 1997, Cambridge University Press, Cap. 8, p. 188. Trad. del autor

De las 36 páginas que conforman estos bosquejos, 8 de ellas están dedicadas al *Preludio*.

Según algunos manuscritos recopilados por John Kirkpatrick, de la Universidad de Yale, el *Preludio* puede ser interpretado por sí solo.⁵⁰ Larry Austin, compositor y profesor de la North Texas State University y estudiante de Charles Ives por algún tiempo, ha dedicado más de 10 años al estudio y transcripción de la sinfonía y en abril de 1984 logró su estreno mundial dentro del North American Festival of New Music realizado en la State University of New York, Buffalo, con una orquesta de 20 percusionistas bajo la dirección de Jan Williams. Austin no sólo se ha ocupado de realizar una interpretación moderna de la *Sinfonía* sino que es además uno de los compositores que ha escrito varias obras inspirado en las concepciones musicales que Ives buscó desarrollar con ella.

Austin tuvo la necesidad de agregar a los manuscritos de Ives, ideas propias de instrumentación y otros aspectos musicales, no muy definidos en los bosquejos, y atendiendo de alguna manera a la invitación que el propio Ives hace en uno de sus manuscritos: "...in case I don't get to finishing this, somebody might like to try to work out the idea"⁵¹

Las conclusiones a las que llegó Austin son que la instrumentación de la *Sinfonía del Universo* está compuesta de 11 orquestas relativamente pequeñas, que la continuidad de la obra en tres secciones ininterrumpidas llamadas: *A. Pasado, B. Presente y C. Futuro*, están sustentadas por la ejecución continua de diez ciclos (*Life Pulse*) de la orquesta de percusiones y que la pieza tiene en total una duración aproximada de entre 24 y 27 minutos; el tempo es regular a lo largo de toda la sinfonía: ♩= 60 MM ó de ♩= 53.3 MM.⁵²

Henry y Sidney Cowell fueron los primeros biógrafos de Charles Ives y en uno de sus textos comentan que éste llegó a imaginar la interpretación de su *Sinfonía del Universo* a gran escala, en espacios abiertos, y con una gran cantidad de coros y

⁵⁰ *Charles Ives's Life Pulse Prelude for Percussion Orchestra: A realization for Modern Performance from Sketches for his Universe Symphony*, en *Percussive Notes* research Edition, September 1985, p. 58. La referencia es: Kirkpatrick, John, editor. *Memos*, NY, WW Norton, 1972

⁵¹ *Memos*, 108, en *Ives Studies*, NY, 1997, Cambridge University Press, Cap. 8, p. 179

⁵² Austin, Larry, *Charles Ives's Life Pulse Prelude for Percussion Orchestra: A realization for Modern Performance from Sketches for his Universe Symphony*, en *Percussive Notes* research Edition, September 1985, p. 59

orquestas: "Several different orchestras, with huge conclaves of singing men and women, are to be placed about in valleys, on hillsides and on mountain tops..."⁵³

Estas ideas, anhelos, fantasías, nacieron en la imaginación de Ives pero no están completamente definidas para su materialización, en los esbozos de la partitura. En los últimos años de su vida quiso terminar la obra pero ya no tuvo tiempo ni energía para lograrlo.

Charles Ives es un caso aislado y excepcional en la historia de la música pues nunca estuvo adscrito a ningún movimiento musical o a un grupo de compositores o seguidores; creció y se desarrolló aislado y casi desconocido. Sus aportaciones para la renovación de la música de concierto son múltiples y variadas: polirritmia, polimétrica, clusters, politonalidad, espacialidad de la música, microtonalidad, etc. Es uno de los primeros compositores del siglo xx en concebir la utilización de la percusión como sustento fundamental del discurso musical, sobre el que se ha de edificar toda una sinfonía. La percusión representa en su preludio, el origen del universo, el *big bang*. Su pulso es el pulso de la vida, (*Life Pulse*) y permanece a lo largo de 24 minutos sosteniendo cada uno de sus ciclos y la aparición de las demás partes de la obra: la *Formación de los campos y montañas*, la *Evolución de la naturaleza y la humanidad* y la *Elevación de todo hacia lo espiritual*.

Ives es el primero en concebir a estos instrumentos con tan amplias proporciones, liberados de la tarea de reforzar ciertos momentos rítmicos, culminantes o colorísticos. Les asigna así, un alto rango expresivo, nuevo, diferente, de amplias proporciones, adelantándose por muchos años a compositores que han hecho de la percusión uno de sus recursos expresivos imprescindibles.

Actualmente existen varias versiones grabadas de la *Sinfonía del Universo*⁵⁴ y se preparan ediciones de la música que en algunos casos incluyen una pista electrónica de 16 canales con indicaciones de pulsos y entradas para las distintas agrupaciones que intervienen en su ejecución.

George Antheil (1900-1959): *Ballet Mecánico* (1923-25)

George Antheil nació en Trenton, Nueva Jersey, el 8 de junio de 1900 y murió en Nueva York el 12 de febrero de 1959. Desde muy temprana edad estudió piano y

⁵³ Feder, Stuart, *The Life of Charles Ives*, UK, Cambridge University Press, 1999, p. 158

⁵⁴ Además de la de Larry Austin, están las de David Porter y Johny Reinhardt.

composición. Sus principales maestros en este terreno fueron Von Sternberg y Ernst Bloch. Antheil fue un pianista virtuoso y a los 22 años recibió la Beca Guggenheim para realizar una gira de conciertos por Europa tocando obras de compositores clásicos, contemporáneos y de su propia autoría. En 1923 se instaló en París para dedicarse de tiempo completo a la composición y trabó amistad con personalidades del mundo artístico como Gertrude Stein, Ezra Pound, James Loyce y Ernest Hemingway. Durante esta época se hizo famoso como el "*American Pianist - Futurist*". Los títulos que dio a sus obras musicales denotan su especial interés por el llamado maquinismo que imperó en las primeras décadas del siglo XX. Algunos de ellos son: *Airplane Sonata* (1922); *Death of the machines* (1923); *Mechanisms* (1924); *Ballet Mecánico* (1923-25).

Su pieza musical más famosa, *Ballet Mecánico*, fue compuesta originalmente para acompañar una película abstracta del pintor francés Fernand Leger. La película tuvo dificultades para su terminación y para su sincronización con la música, que resultó ser más larga que la película. Fue entonces que la música del *Ballet Mecánico* adquirió su independencia como composición.

La dotación de la primera versión (1924) era monstruosa: 2 pianos, 16 pianolas, 4 bombos, 3 propelas de avión, 7 timbres eléctricos, 3 xilófonos, tamtam, sirena. Esta dotación fue alterada por Antheil debido a las dificultades técnicas que existían en esa época para sincronizar todas las pianolas. Para el estreno mundial recurrió a 10 pianistas y una sola pianola y lo realizó en París, el 19 de junio de 1926, en el Teatro de los Campos Elíseos. Éste fue calificado por el diario *Tribune* de París como un "desorden de carcajada". El estreno en el Carnegie Hall de Nueva York, al año siguiente fue también un colosal fracaso. Las críticas a dichos conciertos fueron demolidoras y a pesar de estos iniciales fracasos, Antheil fue entendido y reconocido muchos años después en Europa y en su propio país con creces.

Antheil se defiende años después en los siguientes términos: "Ballet Mecánico es una música antiexpresiva, antiromántica, con la fría estética mecanicista de los tempranos años veintes".⁵⁵ En una carta enviada al director de orquesta Nicolás Slonimsky, sostiene que sus "ideas son las más abstractas de lo abstracto".⁵⁶

⁵⁵ Kyle, Gann, *America's Music*, Univ. of Illinois Press, 1992, 3rd Edition, p. 45

⁵⁶ Slonimsky, Nicolás, *Music since 1900*, Schirmer Books, 1994, p. 10, april 1927

George Antheil fue uno de los primeros compositores del siglo xx en emplear el sonido producido por algún tipo de máquina o aparato eléctrico en combinación con instrumentos musicales convencionales. Sus intenciones fueron simplemente las de ampliar los recursos sonoros a su alcance y romper con la tradición musical.

Ballet Mecánico es el tipo de obras de arte que difícilmente pueden ser clasificadas o etiquetadas. Constituyen por sí mismas una categoría aparte. Es la primera obra escrita para conjunto de percusiones, máquinas (las pianolas), pero incluye 4 pianos ejecutados de una manera pianística muy virtuosa. Las líneas melódicas y los bloques armónicos son los que le dan cohesión a toda la pieza. Sólo pianistas de muy alto nivel pueden tocar las partes.

La dotación original fue revisada y cambiada en 1953 por el propio compositor y es la versión que se ejecuta actualmente.⁵⁷ Antheil eliminó definitivamente el uso de las pianolas, redujo a dos los xilófonos y dejó sólo dos sonidos (agudo y grave) de propela de avión.

Ballet Mecánico de George Antheil y *Las Bodas* de Igor Stravinsky son los dos antecedentes más importantes de la música escrita especialmente para conjunto de percusiones y tienen un lugar de primera importancia en la historia de la música del siglo xx.

Fig. 4. Dotación instrumental de *Ballet Mecánico* (versión 1924)

16 pianolas, 4 bombos, 3 xilófonos, tam-tam, 7 timbres eléctricos, sirena, y 3 propelas de avión (aguda, media y grave) 2 pianos, batería de percusiones

Fig. 5. Dotación instrumental de *Ballet Mecánico* (versión revisada de 1953)

Lira (glockenspiel), sonidos de propela de avión (grave y agudo), gongs, platillos, caja de madera, triángulo, tambor militar, pandero, 2 timbres eléctricos (agudo y grave), tambor tenor, bombo, 2 xilófonos, 5 timbaes, 4 pianos

Edgar Varése (1883-1965)

A pesar de haber nacido en Francia, Edgar Varése vivió la mayor parte de su vida crativa en el continente americano y al fallecer tenía la nacionalidad estadounidense,

⁵⁷ Actualmente ya es posible realizar la interpretación de la partitura original, incluídas las ocho pianolas, por medios computarizados y sintetizadores. Para mayor información de donde y cuando se han realizado tales interpretaciones, consultar: www.antheil.org

razón por la cual queda inscrito en este trabajo dentro del grupo de compositores americanos.

Una de las más importantes aportaciones de la música de Varése es la de incorporar al contexto de la música de concierto, instrumentos de percusión de uso común en la música popular o folclórica (güiro, maracas, casacabeles) o en el ámbito de los efectos de sonido teatrales (sirena, rugido de león, látigo, yunques), otorgándoles un papel protagónico en el discurso musical y logrando para esta familia instrumental una independencia musical revolucionaria.

Las percusiones intreractúan con los elementos melódicos, “coloreándolos y siendo coloreados por ellos”.⁵⁸ La música de Varése, a excepción de *Octandre* (1924), requiere la mayoría de las veces, de una sección grande de percusiones. Por el contrario, la familia de las cuerdas sólo aparece en *Offrandes* (1922) y un contrabajo en *Octandre*, pues Varése las relacionaba demasiado con la música del siglo XIX.

Varése renunció a todo movimiento melódico o armónico lineal y propuso “objetos estáticos”. Por ejemplo en *Integrales* (1924) el tema es expuesto y variado sólo en función de sus relaciones tímbricas, rítmicas, dinámicas y de textura con el resto de los demás instrumentos. No hay melodía ni acompañamiento. Sólo hay movimiento de masas sonoras. Para él, el sistema temperado mantenía a la música alejada de las otras artes y de la ciencia. Robert Morgan habla así de la música de Varése: "El centro de su actividad se dirige hacia centros no melódicos, hacia el timbre, el ritmo, registro, dinámica y textura."⁵⁹

En la música de Varése la percusión es rítmicamente independiente del nivel melódico y juega un papel de transformación significativo, coloreando de diversas maneras cada presentación temática. Ritmo, timbre y forma son los elementos que Varése afronta y a los que busca dar relevancia en su música. El ritmo es el elemento que le da vida a la música y el que genera la forma. Esto es, que la forma es la resultante de un proceso. Una de las mejores definiciones de música que Varése encontró fue la del científico polaco H. Wronsky: “Música es la corporealización de la inteligencia en sonido”. A diferencia de las definiciones de los diccionarios, llenas de términos subjetivos como belleza, sentimientos, etc., esta última definición abarcaba para Varése a toda la música, oriental y occidental, pasada y presente,

⁵⁸ Morgan, Robert P., *La música del Siglo XX*, AKAL Ediciones, Madrid, 1991

⁵⁹ Morgan, Robert P., op. cit., p. 325

incluida la electrónica, tan cuestionada en su época. Él mismo decidió llamarle a su música “sonido organizado” y se definía a sí mismo como un “trabajador de ritmos, frecuencias e intensidades”.⁶⁰ Su objetivo último era la liberación del sonido, de la misma manera que Schoenberg buscaba la liberación de la disonancia.

Antes de escribir *Ionización* (1931), Edgar Varése escribió varias obras sinfónicas y de música de cámara que revolucionaron el pensamiento musical del siglo xx y en las que las percusiones son protagonistas centrales:

Fig. 6.

Amériques (1918-22)

Offrandes (1922)

Hiperprisma (1922)

Integrales (1924)

Arcana (1925-27)

Varése encontró en la familia de los instrumentos de percusión uno de sus principales medios de expresión para materializar su pensamiento musical.

Amadeo Roldán (1899-1939)

Amadeo Roldán fue un músico en toda la extensión de la palabra: violinista virtuoso, director de orquesta, compositor inspirado, pedagogo y difusor de la cultura cubana. A pesar de haber vivido una vida tan corta (39 años), ocupa un lugar prominente en la historia de la música cubana. Debido a su formación europea, se percibe en Roldán, desde sus primeras composiciones (*Fiestas Galantes* 1923, *Cuarteto* 1923, la ópera *Deidre* 1923) una fuerte influencia impresionista. Sin embargo, un acontecimiento que cambiaría todo su pensamiento musical fue el arribo a Cuba, en 1923, del músico español Pedro Sanjuán Nortes, alumno de Manuel de Falla, quien reactivó notablemente la actividad musical de la isla al promover la formación de la Orquesta Filarmónica de La Habana, de la cual Roldán fue concertino y años más tarde director musical. Sanjuán, “siempre atento a toda expresión que se alejara de las fórmulas salonescas, entonces en boga... completó la formación técnica de Roldán, y, en 1925, puso en la tablilla de ensayos su *Obertura sobre temas cubanos*.”⁶¹

A partir de esta obra se va perfilando la verdadera personalidad de Roldán, que se irá

⁶⁰ Wen-Chung, Chou, op. cit. p. 12

⁶¹ Carpentier, Alejo, *La música en Cuba*, FCE, México, 1946, p. 309

desprendiendo de prejuicios e influencias anteriores. La innovadora utilización de diversos instrumentos de percusión afrocubanos y el confiar enteramente algunos pasajes musicales a tales instrumentos, son, a partir de su *Obertura*, algunas de las principales características de la música del compositor⁶². Las tres obras fundamentales con las que Roldán continúa en esta misma línea son: *Tres pequeños poemas (Oriental, Pregón, Fiesta negra)* de 1926, los ballets *La Rebambaramba* (basado en un libreto de Alejo Carpentier) de 1928 y *El milagro de Anaquillé* de 1929. En todas ellas los temas son enteramente cubanos y desde los títulos la presencia negra es permanente aunque, como dice Alejo Carpentier: "...en esta etapa de su producción sólo recurría pocas veces al documento folclórico captado directamente".⁶³

La vida cotidiana de la ciudad y el campo en la isla, los contrastes entre las clases sociales, los ritos negros, los bailes de salón, son sus principales preocupaciones. En esta etapa se aprecia además una clara influencia de Stravinsky. Roldán encuentra en los instrumentos de percusión afrocubanos una valiosa herrameinta de expresión que logra darle una identidad a su música.

Carlos Chávez⁶⁴ (1899-1978)

Carlos Chávez compuso una serie de obras en las que los instrumentos de percusión tienen un gran protagonismo: *El Fuego nuevo* (Ballet, 1921), *Los Cuatro Soles* (Ballet indígena, 1926), *Caballos de Vapor* (Ballet, 1926-27).

El Fuego nuevo (Ballet, 1921). Escrito por encargo de la Secretaría de Educación Pública, el ballet *El Fuego nuevo* (1921), marca para Carlos Chávez el inicio de su etapa como compositor nacionalista. En este ballet Chávez hace uso de un rico arsenal de percusiones indígenas. La trama del ballet está basada en la ceremonia azteca de la renovación de la vida que se realizaba cada 52 años. La versión original estaba escrita para orquesta de cámara, coro de silbatos de barro y coro femenino. En 1928 Chávez realizó una nueva orquestación más amplia para 22 alientos madera, 18 metales, 13 percusionistas, cuerdas y coro femenino⁶⁵. Consta de seis movimientos: *Preludio*,

⁶² El compositor estadounidense Luis Moreua Gottschalk (1829-1869), está acreditado como el primer músico de formación europea en usar instrumentos afrocubanos en su *Primera Sinfonía, Una noche en el Trópico*. Alejo Carpentier, *Ese músico que llevo dentro*, Ed. Siglo XXI, México, 1987, p. 371 y 372.

⁶³ Carpentier, Alejo, op.cit., p. 311

⁶⁴ Datos biográficos de Chávez, en el Capítulo II

⁶⁵ Parker, Robert L., *Carlos Chávez El Orfeo Contemporáneo de México*, CONACULTA 2002, p. 147

Danza del terror, Danza sagrada, Danza de los guerreros, Interludio, Danza de la alegría. En la *Danza del terror* hay un largo solo a cargo de las percusiones, algo inédito en esa época en la música mexicana de concierto. El *Fuego Nuevo* se estrenó con la Orquesta Sinfónica de México en 1928, bajo la dirección del autor y se tocó un par de veces más, pero desde entonces no se ha vuelto a interpretar.

Los Cuatro Soles (Ballet indígena, 1926). Al igual que el ballet *El Fuego Nuevo*, *Los Cuatro Soles* se basa en la mitología azteca. Escrita originalmente para orquesta de cámara, coro femenino y soprano⁶⁶, fue reorquestada para su estreno en 1930. *Cuatro Soles* corrió con mejor suerte que *Fuego Nuevo* al ser interpretada en varias ocasiones en México y en el extranjero, en versiones a veces reducidas o como suites de concierto. Sin embargo, en las últimas décadas no ha vuelto a haber ningún interés por montar ninguno de estos ballets. Para la versión orquestal de *Los Cuatro Soles* se requiere de cuatro percusionistas, cuya dotación instrumental se compone de:

...xilófonos con y sin resonadores, teponaztlis, tambor indio, claves, sonajas, platillos suspendidos, gong, tam-tam, güiro, maracas, tenabari, tlapahuéhuatl, jícara de agua, lija, etc.⁶⁷

Ballet Caballos de Vapor, Sinfonía de baile (1926-7). Carlos Chávez viajó a partir de los años veintes en innumerables ocasiones a los Estados Unidos por razones de trabajo relacionadas con la música. Visitaba constantemente las grandes ciudades, especialmente Nueva York. Estos constantes viajes generaron en Chávez la necesidad de describir musicalmente:

...el contraste dramático establecido entre el ambiente sensual y cálido de la zona tropical de la América Latina y el maquinismo imperante en los E.U., que permitía la industrialización de los productos provenientes del sur (frutos y materia prima).⁶⁸

Nació entonces el proyecto de lo que es el *Ballet Caballos de Vapor*, que suele interpretarse no sólo como ballet, sino también íntegro en versión sinfónica de concierto. Esta idea de hacer algo “sobre máquinas” la empezó a plantear Chávez

⁶⁶ Idem, p.148

⁶⁷ García Morillo, Roberto, *Carlos Chávez, Vida y Obra*, FCE, 1a. ed., 1960, Reimpresión 1978, p. 43

⁶⁸ García Morillo, Roberto, *Carlos Chávez, Vida y Obra*, FCE, 1a. ed., 1960, Reimpresión. 1978, p. 46

desde 1922 con el pintor Carlos Lazo, pero fue hasta 1926 que Chávez invitó a Diego Rivera para realizar la escenografía y el vestuario de su ballet. El pintor demostró un inmediato entusiasmo por el proyecto y escribió en torno a la obra:

...H.P. no es una exposición de ideas o una propaganda en pro o en contra de tal o cual punto de vista ético o estético ...la música de H.P. puede existir sin danzantes y sin escena, puede ser tocada en medio de cualquier multitud y ése sería su mejor lugar ...El arte para la multitud es el más puro, del mismo modo que el agua de una nube es el agua más pura. El arte para la multitud es el agua fecundadora de los gérmenes estéticos en la masa humana.⁶⁹

El deseo de Chávez de tratar el tema de las máquinas en un estilo personal se refleja cuando escribe: *Siempre pensé que había que aproximarse a la cosa con un sentido subjetivo, y no con el deseo de retratar musicalmente ruidos de máquinas.*

Y musicalmente así sucede pues los tres primeros movimientos están llenos de citas de danzas y bailes populares y folclóricos (la línea melódica de *La Zandunga* está conservada nota por nota) que sólo en el cuarto movimiento alternan con los “temas sugestivos de las máquinas”, como el propio Chávez los denomina. Debido a este uso de temas folclóricos, Chávez fue criticado por ser un compositor ‘indigenista’. Él mismo contesta llamándose a sí mismo más bien ‘mexicanista’ y nacionalista.

El tema de la máquina a fin de cuentas aparece en Chávez como parte de una temática: la necesidad de retratar el contraste entre el mundo industrial y su maquinismo y la naturaleza “cálida y sensual” del mundo no industrializado.

Para ambos contrastes, las máquinas y el folclor, las percusiones se convierten en elementos rítmicos y tímbricos fundamentales a los que el autor recurre para lograr sus propósitos. La dotación de instrumentos de percusión en el Ballet *H.P.* incluye una marimba de música tradicional mexicana y un grupo de tambores de diferentes tamaños. El *Ballet Caballos de Vapor* se estrenó en Filadelfia hasta 1932.

Carlos Chávez escribió a lo largo de su carrera como compositor cinco ballets: *El Fuego nuevo* (Ballet, 1921), *Los Cuatro Soles* (Ballet indígena, 1926), *Caballos de Vapor* (Ballet, 1926-27), *La hija de Cólquide* (1943) y *Pirámide* (1968). Él mismo

⁶⁹ García Morillo, Roberto, op. cit. p. 46

realizó enormes esfuerzos personales e institucionales para sus presentaciones, no siempre corriendo con buena fortuna⁷⁰. La música de *Caballos de Vapor* es la que única que se sigue presentando en conciertos con cierta frecuencia dentro y fuera de nuestro país y junto con *La hija de Cólquide* y *Pirámide* cuenta con un buen número de grabaciones. Sin embargo la música de *El Fuego nuevo* y *Los Cuatro Soles*, de especial interés por la riqueza en el empleo de la percusión, ha tenido poca o nula difusión. Su rescate es una tarea pendiente para la consolidación de nuestra cultura musical.

Por último se citan a continuación un grupo de obras de compositores americanos y europeos de especial interés para la percusión por su rol dentro del discurso musical. Algunas de éstas no son anteriores a 1930, fecha de aparición de la música para ensamble de percusiones, pero tienen especial relevancia por pertenecer a la primera mitad del siglo xx:

Fig.7.

Alban Berg	<i>II. Marcha</i> , de las <i>Tres piezas para orquesta</i> op. 6 (1914)
Sir William Turner Walton	<i>Façade</i> (1922)
Villalobos, Héctor (1887-1959)	<i>Nonneto, Impresion rapida de todo o Brasil</i> (1923)
Mignone, Francisco (1897-1986)	<i>Congada</i> para orquesta (1922)
Fabini, Eduardo (1882-1950, Uruguay)	<i>Mburucuyá</i> (1932)
Pomar, José (1880-1961)	<i>Ocho horas</i> (1931); <i>Huapango</i> para orquesta (1931); <i>Preludio y fuga rítmicos para instrumentos de percusión</i> (1932)
Revueñas, Silvestre (1899-1940)	<i>Ocho por radio</i> (1933); <i>Sensemaya</i> (1937)
Chávez, Carlos	<i>Sinfonía India</i> (1935-36)
Bartok, Bela (1881-1945)	<i>Sonata para dos pianos y percusiones</i> (1938)
Creston, Paul (1906-1985)	<i>Concertino para Marimba y orquesta</i> op.21 (1940)
Milhaud, Darius (1892-1974)	<i>Concierto para marimba, vibráfono y orquesta</i> op. 278 (1947)

⁷⁰ Para mayores detalles al respecto consultar: Parker, Robert, *Tres panoramas en torno a Carlos Chávez*, Dir. Gral. de Publicaciones del CNCA, México, 2009, p. 41 y ss.

Capítulo II

Las primeras obras escritas para ensamble de percusiones (1930-1942)

En el presente capítulo se enumeran las primeras obras musicales para ensamble de percusiones, mencionando brevemente las principales características de cada una de ellas y deteniéndose en las que desde mi punto de vista son especialmente relevantes por sus aportaciones al desarrollo de la especialidad.

La historia de las primeras obras escritas especialmente para ensamble de percusiones abarca un periodo que va de 1930 a 1942, tomando como punto de partida la composición de las *Rítmicas #5* y *#6* por el compositor cubano Amadeo Roldán y como punto de cierre de este primer gran ciclo, la composición de las obras *October Mountain* de Alan Hovhaness y la *Toccata para percusiones* del compositor mexicano Carlos Chávez.

Existen dos piezas musicales anteriores a las *Rítmicas* de Roldán (revisadas en el capítulo previo), que si bien fueron escritas exclusivamente para instrumentos de percusión, ellas forman parte integral de un contexto más amplio y no fueron pensadas como piezas independientes que por sí solas fueran a presentarse en concierto. La primera de ellas, es el *Preludio (Life Pulse)* de la *Sinfonía del Universo* (1911-1915), de Charles Ives, en la que el compositor estadounidense recurre a la percusión como elemento de profunda y poderosa expresión, para su idea de la creación del cosmos en el inicio de esta gran *Sinfonía del Universo*. La segunda es el *Entreacto* al Acto II de la ópera *The Nose* (1927) de Dimitri Shostakovich, en la que inusitadamente las percusiones asumen por sí solas el discurso musical de manera sorprendente y contrastante. Ambas piezas musicales resultan por lo tanto, dos de los más importantes antecedentes de la música para ensamble de percusiones.

Los compositores pioneros en la escritura de obras para ensamble de percusiones de la música occidental aparecen en el siguiente cuadro en orden cronológico con su obra u obras y las fechas de composición. Muchos de estos autores (Cage, Harrison, Chávez, Hovhaness) escribieron otras obras para conjunto de percusiones pero no son enumeradas aquí por pertenecer a años posteriores al periodo estudiado (1930-1942).

Después de la presentación del cuadro sinóptico de las piezas, se presenta una breve semblanza de cada uno de los compositores y algunos comentarios sobre su obra u obras más relevantes. En el caso particular de las *Rítmicas #5* y *#6* se ha realizado un estudio mucho más minucioso encaminado a demostrar que su concepción no se basó



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

en la simple reproducción o imitación de ritmos folclóricos sino en una compleja concepción rítmica y polirrítmica por parte de su autor. Esta discusión comienza por que he encontrado en varios artículos de revistas especializadas en percusiones y en algunos libros de historia y biográficos, una serie de comentarios en los que coincide una visión centroeuropea y estadounidense, y en la que los autores se resisten a reconocer a Roldán como el pionero en este campo. Subestiman su obra y la relegan a pieza menor, que se refiere a ritmos folclóricos y formas de danza, compositor de poca monta, etc. Para los oídos y criterios de estos escritores la primera obra escrita para percusiones es *Ionización*⁷¹ (1931) de Edgar Varése y no las *Rítmicas* (1930) de Roldán. No está aquí a discusión el valor musical de la obra de Varése. Por el contrario, la considero una de las piezas más importantes y revolucionarias de la música de concierto del siglo xx. El problema está en que no le dan a las *Rítmicas* el lugar y el valor que merece y en algunos casos ni siquiera la mencionan.

También presento un estudio de la *Toccata para percusiones* de Carlos Chávez por su importancia como primera obra mexicana para percusiones y porque cierra con maestría este primer gran ciclo inicial de composiciones para percusiones.

Fig. 8. Lista de compositores pioneros en la escritura de música para ensamble de percusiones y sus obras.⁷²

Compositor	Obras y año de composición
Roldán, Amadeo (1899-1941)	<i>Rítmicas</i> #5 y #6 (1930)
Varése, Edgar (1883-1965)	<i>Ionización</i> (1931)
Russell, William (1905-1992)	<i>Prelude, Choral and Fugue for Eight Percussion Instruments</i> (1931-32); <i>Three Dance Movements</i> (1933) (c/ piano); <i>Percussion studies in Cuban Rhythms</i> conocidas también como <i>Three Cuban Pieces</i> (1935); <i>March Suite</i> (1936) (c/ piano); <i>Chicago Sketches</i> (1940) (c/ piano).
Ardévol, José (1911-1981)	<i>Estudio en forma de Preludio y Fuga</i> (1933); <i>Suite, para 30 instrumentos de percusión, fricción y silbido</i> (1934);

⁷¹ Por razones de espacio y tiempo, en el presente trabajo no se hace un estudio a fondo de *Ionización* porque ésta (a diferencia de *Rítmicas* o de *Toccata*), ha recibido una gran cantidad de estudios y análisis críticos.

⁷² -Beck, John H., *Encyclopedia of Percussion*, Routledge, New York 2007

	<i>Prelude á II</i> (1942)
Becker, John (1886-1961)	The Abongo (1933); <i>Vigilante</i> (1938)
Beyer, Johanna M. (1888-1944)	<i>Percussion Suite</i> (1933); <i>IV</i> (1935); <i>Percussion Opus. 14</i> (1939); <i>March</i> (1939); <i>Three movements for Percussion</i> (1939)
Cowell, Henry (1897-1965)	<i>Ostinato Pianissimo</i> (1934); <i>Pulse</i> (1939)
Davidson, Harold G. (1893-1959)	<i>Auto Accident</i> (1935)
Cage, John (1912-1992)	<i>Quartet</i> (1935); <i>Trio</i> (1936); <i>First Construction in Metal</i> (1939); <i>Imaginary Landscape No. 1</i> (1939); <i>Living Room Music</i> (1940); <i>Second Construction</i> (1940); <i>Imaginary Landscape No. 2</i> (1940); <i>Third construction</i> (1941); <i>Double Music</i> (1941 Cage/Harrison); <i>Suite, Cage/Harrison</i> (1942); <i>Amores</i> (1943)
Strang, Gerald (1908-1983)	<i>Percussion Music for Three Players</i> (1935-36?)
Green, Ray (1909-1997)	<i>Three Inventories of Casey Jones</i> (1936)
Harrison, Lou (1941-2003)	<i>Fifth Symphony</i> (1939); <i>Bomba</i> (1939); <i>Canticle No.1</i> (1940); <i>Canticle No. 3</i> (1940); <i>Song of Quetzalcoatl</i> (1941); <i>Fugue</i> (1941); <i>Double Music, Cage/Harrison</i> (1941); <i>Suite, Cage/Harrison</i> (1942)
Hovhaness, Alan (1911-2000)	<i>October Mountain</i> (1942)
Chávez, Carlos (1899-1978)	<i>Toccata para percusiones</i> (1942)

La música para ensamble de percusiones mantiene una constante desde sus primeras creaciones: la de la innovación en uno o varios de sus elementos constitutivos. Uno de los más importantes ha sido, desde las primeras obras, el de la instrumentación. Cada obra escrita para conjunto de percusiones nos trae casi siempre, alguna novedad formal, rítmica, tímbrica, interpretativa o de algún tipo y esta característica de innovación prevalece aún hasta nuestros días, pues la exploración sonora, en el terreno percusivo y en todos los ámbitos sonoros, es interminable.

Amadeo Roldán (1900-1939) *Rítmicas* # 5 y # 6 (1930)

En 1930 Amadeo Roldán comenzó a trabajar en una serie de piezas musicales de cámara a las que les dio el nombre de *Rítmicas*. Las cuatro primeras *Rítmicas* están escritas para flauta, oboe, clarinete, fagot, corno y piano y los números 5 y 6 son para ensamble de percusiones. La dotación de estas últimas incluye instrumentos típicos de la música folclórica cubana (güiro, maracas, claves, quijada de burro, cencerros, bongós, timbales cubanos, marimbula) en combinación con instrumentos de percusión de la orquesta sinfónica (timbales de orquesta y bombo).

El *nacionalismo* que se puede observar en estas *Rítmicas* #5 y #6 de Roldán, no es del mismo tipo que el nacionalismo romántico que surge en el siglo XIX y en el que sólo se revisten algunos temas populares con ropajes “cultos”. En este caso se trata de un intento por renovar con elementos propios, un lenguaje musical heredado de Europa. Es la búsqueda de una voz propia y original que no quiere imitar textualmente lo europeo, pero tampoco lo nativo.

Roldán, siguiendo el camino inevitable para todo aquel que trabaja dentro de una órbita nacionalista, se desprende del documento folclórico verdadero, para hallar dentro de sí mismo, motivos de catadura afrocubana. El ritmo ha dejado de ser textual: es más bien una visión propia de las células conocidas- una recreación. Roldán trabaja ahora en profundidad, buscando, más que un folclore, el espíritu de ese folclore.⁷³

Roldán seguía por aquel entonces la misma línea de ideas en que estaban otros compositores americanos como Héctor Villalobos (1887-1959), Silvestre Revueltas (1899- 1941) y Carlos Chávez (1899-1978) quienes:

...contribuyeron con obras de extraordinaria fuerza al desarrollo de un nacionalismo, libre del tipo de sumisión al revestimiento exterior del folclore que había imperado hasta entonces. Junto a ellos Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla (1906-1940) contribuyeron a elevar las tradiciones afrocubanas asimiladas a las grandes formas de la música erudita a un plano que rebasó las fronteras de Cuba en la música contemporánea.⁷⁴

⁷³ Carpentier, Alejo, op.cit., p. 315

⁷⁴ Aretz, Isabel, relatora, *América latina en su música*, México, 1983, Ed. Siglo XXI, Capítulo III.II. *Vigencia del músico culto*, por Roque Cordero, p. 181

El desarrollo y renovación de la música del siglo xx no se puede reducir a la disolución de la tonalidad y de la herencia Wagneriana. Existen muchos caminos por los que este arte ha evolucionado y se ha renovado, y uno de esos caminos lo inauguró Roldán al otorgar enteramente a la familia instrumental de las percusiones, la responsabilidad del discurso musical, algo inédito en la música occidental de concierto hasta ese momento, salvo las contadas excepciones revisadas en el capítulo anterior. Roldán construye esta música fundamentalmente a partir del ritmo y el timbre y de esta manera rompe con la tradición composicional de su época por un lado y por el otro, consigue darle a su música una identidad propia y diferente.

Los resultados que he obtenido con el estudio de las *Rítmicas* #5 y #6, confirman la idea que siempre he tenido de esta obra musical y me dan argumentos sólidos para defender el lugar que se merece y que algunos autores le siguen escatimando. Afirmo lo anterior porque me he encontrado con muchos autores estadounidenses y europeos, que al hablar de las primeras obras de ensamble de percusión, no mencionan estas *Rítmicas* o las etiquetan como una música de un compositor menor o como música folclórica o popular. Por ello existe desde hace mucho tiempo el debate de si son o no las *Rítmicas*, las primeras dos piezas para percusiones de la música de concierto. A continuación se presentan algunos fragmentos de los artículos de revistas o textos especializados en percusión, en los que aparecen comentarios u omisiones de la obra de Roldán seguidos de mis personales argumentos para rebatirlas.

A survey of compositions written for the percussion ensemble, by Michael Rosen,
Revista: *Percussionist*, January, 1967.

El percusionista y profesor estadounidense Michael Rosen afirma en este artículo, que Roldán:

...was the first composer to use native percussion instruments in symphonic compositions. His composition *Rítmicas* (1930) consisting on *Rhumba* and *Son*, represents the beginning of what is now called a more conservative school of percussion writing (*1). It is not surprising that a composer from Latin America wrote percussion ensemble literature that became so popular in this country because of the interest America was displaying Latin American

music in the 1930's (*2). The work did not make nearly the impression on percussion literature that *Ionisation* did (*3).⁷⁵

Comentarios en torno a lo dicho por Rosen:

*1) No pueden considerarse las *Rítmicas* como pertenecientes a una escuela de escritura “conservadora”, pues para el momento de su composición fueron absolutamente innovadoras y revolucionarias al dejarle a las percusiones todo el discurso musical, que está sustentado exclusivamente en el ritmo y el timbre, rompiendo los esquemas tradicionales de occidente en los que melodía y armonía eran los parámetros que daban sentido y dirección a la música. La dotación empleada es muy original (percusiones folclóricas con sinfónicas) y los procedimientos formales y de composición no tienen nada de conservadores como veremos más adelante.

*2) Para este autor lo relevante de la obra está en función del curioso interés de “America” (Estados Unidos) por la música de Latinoamérica en los años 30's y no por su inherente calidad. Algo así como una curiosidad, un *souvenir*, de la "fiesta latina". El propio Roldán se oponía a este exotismo, como lo demuestra su carta dirigida al compositor estadounidense Henry Cowell, donde deja bien expresados cuáles eran sus postulados estéticos y sus propósitos como autor al afirmar:

Como músico americano, mis ideales son ante todo conseguir hacer un arte esencialmente americano, en un todo independiente del europeo, un arte nuestro, continental, digno de ser aceptado universalmente, no por el caudal de exotismo que en él pueda haber (...nuestra música es aceptada en Europa a título de interesante y amable novedad o como se acoge la travesura de algún muchachito con la sonrisa en los labios y sin darle gran importancia en el fondo), sino por su importancia intrínseca, por su valor en sí como obra de arte, por el aporte que haya en el nuestro, al arte universal.⁷⁶

⁷⁵ "Roldán fue el primer compositor que usa instrumentos de percusión nativos en sus composiciones sinfónicas. Su composición *Rítmicas* (1930) consistente en *Rumba y Son*, representa lo que ahora se ha dado en llamar una escuela conservadora de escritura para percusiones. No es de sorprenderse que un compositor de Latinoamérica escribiera literatura para ensamble de percusiones que se hizo muy popular en este país (EUA) por el interés que EUA estaba desplegando por la música de América Latina en los años treinta. La obra no tiene ni remotamente la impresión en la literatura para percusiones que tiene *Ionización*." (Traducción del autor)

⁷⁶ *Influjos y reflujos en el ámbito de la música de concierto americana (1920-1950)*, en *Clave, Revista Cubana de Música*, Año 4, No. 3, 2002, p. 54. La carta está en: *American Composers on American Music*, Roldán Amadeo: *Posición artística del compositor americano*, Stanford Univ. Press 1933. También se encuentra en: *Amadeo Roldán*, por Ramón Fajardo, en Emisora Habana Radio

*3) Tan tajante descalificación de la obra de Roldán es falsa e infundada. Por el contrario, provocó un gran interés y alcanzó una gran difusión al ser ejecutada desde sus primeros años por Nicolás Slonimsky en Estados Unidos, Cuba y otros países.

*A study of selected Percussion Ensemble Music of the 20th Century, Edgard Varése and Ionisation*⁷⁷, por Ronald Keezer.

Ronald Keezer afirma en torno al tema de las primeras obras para percusión:

...Edgard Varése was (*1) the first well-known composer to write successfully for the percussion ensemble. His composition "Ionisation" written in 1931 for percussion ensemble (*2) is an historic "first" in that it is one of the earliest examples of serious music for the medium.⁷⁸

Comentarios en torno a lo dicho por Keezer:

*1) Roldán no era tan conocido como Varése pero eso no significa que por ello no sea tan valioso como el francés-estadounidense y que no haya escrito una de las grandes obras maestras para percusiones. Al hacer esta introducción, Keezer debería mencionar que antes de *Ionización* ya se había escrito una obra para percusiones. Siendo él profesor de percusiones de una universidad estadounidense es difícil pensar que desconozca la obra de Roldán.

*2) Con esto el autor descalifica la obra *Rítmicas*, que para él no puede ser la "primera" pues según su parecer no es "música seria".

Este autor dedica cinco largos artículos para hablar de las primeras obras de percusión, todas ellas de compositores estadounidenses, a excepción de la *Toccata para percusión* del mexicano Carlos Chávez, pero jamás menciona siquiera el nombre de Amadeo Roldán.

<http://www.habanaradio.cu/modules/mysections/singlefile.php?lid=81>

⁷⁷ Keezer, Ronald, *A study of Selected Percussion Ensemble Music of the 20th Century, Edgard Varése*, Percussive Notes, Vol. 9, #1, Fall, 1971, Professor of Percussion, Wisconsin State University, EUA.

⁷⁸ "Edgar Varése fue el primer compositor reconocido en escribir exitosamente para ensamble de percusiones. Su composición *Ionización* escrita en 1931 para ensamble de percusiones es un histórico "primero" (historic first) en cuanto que es uno de los tempranos ejemplos de música seria para el medio." Traducción del autor

Ionisation: An Analytical Interpretation, por George Frock⁷⁹, Percussion Professor in University of Texas.

George Frock afirma:

And of the entire repertory few -if any- works have more historical importance than *Ionisation* (*1), one of the very first compositions written solely for percussion ensemble. ...Varèse, who was a product of the musical environment of the early 20th century, is recognized as one of the truly great composers to write for the percussion ensemble.⁸⁰

Comentarios en torno a lo dicho por Frock:

*1) El autor menciona en su artículo obras musicales como *Toccata* de Chávez o *La Consagración de la Primavera* de Stravinsky (que no fue escrita sólo para percusiones), pero nunca menciona *Rítmicas*, obra obligada al hablar de la historia de este tipo de repertorio. Tal vez este autor insiste en recalcar en que Varèse sí es un verdadero compositor importante (“truly great composer”) debido a que hubo muchos alumnos de composición de Henry Cowell que escribieron piezas para percusiones (Gerald Strang, Harold G. Davidson, etc.) que tal vez no tengan la talla de Varèse. A Amadeo Roldán ni siquiera lo menciona.

Por último quiero mencionar a la investigadora uruguaya Graciela Paraeskevaïdis quien en su artículo: *Edgard Varèse y su relación con músicos e intelectuales latinoamericanos de su tiempo. Algunas historias en redondo*⁸¹, destaca posiciones similares en autores europeos, algunos de ellos biógrafos de Edgar Varèse.

He aquí cómo Paraeskevaïdis destaca algunos comentarios de Fernand Ouellette, uno de los primeros estudiosos de Varèse. Ouellette menciona a otro crítico llamado Alfred Frankenstein quien sí aceptaba a Roldán. Ouellette dice:

Alfred Frankenstein, al hablar de las *Rítmicas* de Amadeo Roldán, afirma que estas obras fueron compuestas en 1930, y pretende

⁷⁹ Frock, George, *Ionisation: An Analytical Interpretation*, Percussive Notes, Summer, 1987, p. 31

⁸⁰ De todo el repertorio pocas obras tienen más importancia histórica que *Ionización*, una de las primeras obras escritas para percusión sola... Varèse, quien era producto del entorno musical de principios del siglo xx, es reconocido como uno de los verdaderamente grandes compositores en escribir para percusiones. Trad. del autor.

⁸¹ Paraeskevaïdis, Graciela, *Edgard Varèse y su relación con músicos e intelectuales latinoamericanos de su tiempo. Algunas historias en redondo*, Revista Musical Chilena, N° 198, julio-diciembre de 2002, pp. 7-20. <http://www.latinoamerica-musica.net/compositores/varese/paras-es.html>

entonces que Roldán y no Varèse habría sido el primer compositor en utilizar sólo la percusión. Como sea, no olvidemos que estas piezas de Roldán, muy menores, están basadas en ritmos del folclore cubano y no utilizan más que unos pocos instrumentos. La número 6, por ejemplo, se apoya en un ritmo de rumba (1). Éstas son piezas bastante primitivas sobre ritmos folclóricos. *Ionisation* es, por supuesto, la primera obra de música pura para percusión sola nacida en Occidente y no referida a ningún folclore.⁸²

A lo que Paraeskevoidis contesta: "Si de folclor habláramos se vendrían abajo tangos, ragtimes y demás composiciones de importantes compositores del orbe."

Y se vendrían abajo obras como la *Consagración de la Primavera*, caracterizada por ese "primitivismo", junto con toda la producción musical de Bartók, por sólo mencionar algunos ejemplos. La autora destaca también la opinión de Georges Charbonnier quien comenta casi en el mismo tono:

...si no fuera por el cubano Amadeo Roldán, cuyas '*Rítmicas*' datan de 1930. Se trata de piezas bastante primitivas sobre ritmos folclóricos. *Ionisation* es la primera obra de música pura para percusión sola, nacida en Occidente y que no se refiere a ningún folclore.⁸³

Este autor insinúa que la música "seria" basada en folclore no es música "pura".

Ante semejantes comentarios de estos dos autores franceses, la latinoamericanista Graciela Paraeskevoidis contesta con indignación:

Es claro que no reviste ninguna significación comprobar "quién llegó primero", sino simplemente explicarle al centralismo cultural nortecéntrico -que sí se ha mostrado siempre preocupado por señalarlo- que a veces hay cosas que ocurren antes en la periferia que en el ombligo del mundo... Las *Rítmicas* V y VI de Amadeo Roldán son las primeras obras de y con percusión en el ámbito de la así llamada música culta o de concierto, sin la descalificación de varios musicólogos mayoritariamente franceses ante el pecado original de "folclorismo" con que las estigmatizaron, esgrimiendo este

⁸² Fernand Ouellette: *Edgard Varèse*, Seghers, Paris, 1966 (pág. 119)

⁸³ Georges Charbonnier: *Entretiens avec Edgard Varèse*, Pierre Belfond, Paris, 1970 (pág. 145)

argumento como fundamental, ya que el cronológico es irreversible. Me pregunto si alguno de esos detractores ha echado siquiera una mirada a las complejas polirritmias de Roldán (1). Derribemos los prejuicios de anteponer un pensamiento superior, puro, abstracto, para canonizar a *Ionisation*, un hito irrefutable desde todo punto de vista, que no necesita de ninguna defensa.

En el año 2009 tuve la oportunidad de convivir con los integrantes de uno de los más importantes ensambles de percusión en el mundo: *Les Percussions de Strasbourg*. Lo que me sorprendió al hablar con ellos es que siguen concibiendo a las *Rítmicas* de Roldán como piezas musicales menores, no merecedoras de considerárseles como anteriores cronológicamente a *Ionización* de Varése.

Hay muchos otros comentarios que siguen esta misma línea eurocentrista, encontrados en textos de historia de la música, artículos de internet y revistas, pero la extensión de este trabajo no me permite continuar revisándolos.

El análisis musical de *Rítmicas* que a continuación presento busca esclarecer, desde mi punto de vista, cómo sus procesos de construcción van más allá de una reiteración folclórica.

Análisis musical de *Rítmicas* #5 y #6 de Amadeo Roldán

Las *Rítmicas* #5 y #6 se estrenaron en Nueva York el 10 de marzo de 1931 en un concierto patrocinado por la Pan American Association of Composers en la New School for Social Research bajo la dirección de Adolph Weiss.⁸⁴

Dotación instrumental. El primero de los aspectos innovadores de esta obra es su dotación instrumental. Por primera vez hacen su debut en la música de concierto algunos instrumentos de origen folclórico: bongós, timbales cubanos, cencerros, quijada de burro y marimbula. Las claves (4 pares, de aguda a grave), el güiro y las maracas ya habían aparecido anteriormente en algunas obras de otros compositores como por ejemplo: Stravinsky, *Le Sacre du Printemps*, (1913); Chávez, *El Fuego Nuevo* (1921), *Cuatro Soles*, (1926), *Caballos de Vapor* (1927) y *La Rebambaramba* (1928) del propio Roldán.

⁸⁴ Deane L. Root, *The Performance Guilds of Edgar Varése* (unpublished Master's thesis), University of Illinois (1971), p.21

Roldán combina todos los instrumentos anteriores con el bombo y tres timbales sinfónicos e igualmente propone diversas maneras de percutir tales instrumentos (orilla, centro, en el casco del tambor) creando para ello una notación especial, como veremos más adelante. Aún cuando en la música afrocubana existen muy diversos grupos musicales formados exclusivamente por instrumentos de percusión (tambores batá, rumba de cajón, tambores de Bembé, tambores Ararás, etc.), esta combinación folclórico-sinfónica es completamente nueva en el momento de su creación.



Respecto a la utilización de baquetas en los instrumentos, en la partitura hay sólo un par de indicaciones: los cencerros deben ser golpeados con un pequeño trozo de madera y el bombo con una baqueta pesada de madera. El resto queda a discreción de los ejecutantes.

















Los ejecutantes de güiro, bongós, timbales, bombo, maracas y quijada deben obtener dos, tres o más sonidos de su instrumento, lo cual expande aún más la riqueza tímbrica de la instrumentación. Ésta se divide en dos grupos:

- 1.- Membranófonos: bongós, timbales cubanos, timbales sinfónicos, bombo
- 2.- Idiófonos: (hechos de distintos materiales: madera, metal y hueso) claves de varios tamaños, quijada, maracas, güiro, cencerros, marimbula.

Los timbales y la marimbula, únicos instrumentos afinados, no son empleados con fines melódicos o armónicos. Su papel se concreta a dar sustento rítmico a las piezas. Como alternativa para los casos en que no es posible conseguir una marimbula, Roldán sugiere el uso de un contrabajo tocado con pizzicato.

Fig. 9. Lista de instrumentos e indicaciones de ejecución de *Rítmicas* #5 y #6:

Clave 1	(muy aguda)
Clave 2	(aguda)
Clave 3	(grave) (sólo usada en Rítmica # 5)
Clave 4	(muy grave) (sólo usada en Rítmica # 5)
Cencerros (2)	golpear con pequeño trozo de madera del grosor de una clave
Maracas	 agitar de acuerdo al ritmo marcado  agitar violentamente en el aire <i>sordino</i> : sujetar y presionar la cabeza de las maracas con las manos o envolviéndolas con

	un pañuelo
Quijada	 golpear rítmicamente con la parte baja de la palma de la mano cerca de la unión entre la palma y la muñeca
Güiro	 raspar con una pequeña varilla  golpear con el mango de la varilla
Bongó	 en la orilla del parche  posición normal  en el centro del parche  frotar con dedos índice y medio de la orilla hacia el centro del parche
Timbales cubanos	 en la orilla del parche  posición normal  en el centro del parche
Timbales de orquesta (Si 3, Do 4, Fa 4)	 en la orilla del parche  posición normal  en el centro del parche
Bombo: debe ser golpeado con una baqueta gruesa de madera	 en la orilla del parche  posición normal  en el centro del parche
Marimbula (o contrabajo tocado pizzicato)	Notas: Mi 3, La 3, Re 4, Sol 4

Análisis musical de *Rítmica* # 5

La indicación inicial *In the tempo of a son*, $\text{♩} = 72$. El son es un género de música cubana:

...que muestra la integración de factores hispánicos y africanos... y hay que subrayar que el término alude no sólo a la música, sino al

baile, a la fiesta y al ambiente. Los primigenios grupos de son (principios del siglo xx) estaban constituidos por un tres rudimentario, un güiro y un bongó, a los que se incorporó más tarde una botijuela o marímbula... El son basa su estructura literaria en la copla o quarteta ...que culmina en el diálogo solista-coro, en el estribillo obligado.⁸⁵

Por todo lo anterior debemos deducir cuál es el aire de esta primera pieza, aún cuando no haya canto, coros ni tres⁸⁶. Roldán no quiere un son sino, como dice Alejo Carpentier, el "espíritu" de ese son.

Una segunda indicación de tempo y carácter aparece dentro de la misma pieza, en el compás #51: *Poco piu vivo, Montuno*, $\text{♩} = 100$. El término *Montuno* en la música cubana se refiere a una parte intermedia y climática del son cubano en la que se interpretan improvisaciones de una trompeta alternadas y/o contrapuntísticas con el cantor. Este tipo de sección se empezó a usar en el son ya desde los años 20's.

A partir de esta segunda indicación Roldán elabora gradualmente un ostinato sobre el cual se desarrollará, hasta el final de la pieza, un intenso diálogo contrapuntístico solístico, esta vez entre el bongó y los timbales cubanos, en vez de la voz y la trompeta.

En la sección final hay un súbito cambio de compás de 2/4 a 6/8, pero el pulso se mantiene igual debido a la indicación $\text{♩} = \text{♩}$, en compás 95.

Dinámica. Las indicaciones dinámicas en las *Rítmicas* son muy precisas y el autor utiliza el método tradicional. Sin embargo nunca aparece una indicación de *crescendo* o *diminuendo*. Tales *crescendos* se dan por sí solos con la acumulación que se genera al agregar cada vez más instrumentos y acentuaciones. Debido a la dotación instrumental en la que instrumentos de sonoridad débil se enfrentan con otros muy poderosos, se debe de saber controlar el volumen relativo de todos ellos, a fin de resaltar las ideas musicales que a cada momento van teniendo mayor relevancia. Si se desconoce la forma en que están construidas estas piezas no es posible lograr un buen balance ni una buena interpretación.

⁸⁵ Orovio, Helio. *Música por el caribe*, Ed. Oriente, Santiago de Cuba, 1994, p. 108

⁸⁶ El 'tres' es una guitarra con tres cuerdas dobles, conocida también como tres cubano.

Forma. *La Rítmica # 5* se divide en tres secciones muy definidas:

A.- Introducción de los instrumentos y material fundamental de la pieza

B.- Desarrollo del material

C.- Cambio de métrica a 6/8 y Coda

Sección A. Esta primera sección A es una larga introducción (compás 1 a 50) en la que se presentan uno a uno los instrumentos y se elaboran los materiales rítmicos que se han de convertir después en los ostinatos de la parte B.

A se subdivide a su vez en tres secciones:

a1. Compás 1 a 9. Se presenta el principal motivo rítmico de la pieza y su primera variante (fig.10).

Fig. 10.



Esta primer célula rítmica es de la que se van a generar algunas otras, entre ellas la clave cubana. Roldán realiza un procedimiento rítmico similar en su *Rítmica #1*.

Fig. 11.



El compás 10 es un “corte”⁸⁷ que enlaza a la sección a2.

a2. Del compás 11 al 24 aparece el ostinato rítmico que llevará el güiro a lo largo de la pieza, trasladado en compás 17 a las maracas:

Fig. 12.



⁸⁷ El término corte es usado para designar un breve puente comunmente ejecutado por uno o varios ejecutantes y que concluye una sección y la enlaza con otra. Como el llamado “brake” que realiza un baterista en cualquier pieza de rock, jazz, etc.

Algunos instrumentos repiten simplificadaamente la sección anterior (al., compases #19 a #24). La marimbula toca en compás #17 la primera variante del motivo rítmico principal, pero aumentado.

Fig. 13.



Del compás #25 al #29 hay un corte en tutti que enlaza con la sección a3.

a3. En compás #30 la marimbula anuncia brevemente el ostinato que llevará en el *Montuno*. A partir de compás #32 güiro y maracas dan sustento rítmico a una interesante superposición del ritmo de la clave cubana, a cargo de las 4 claves utilizadas: muy grave, grave, aguda y muy aguda. Este patrón consta de cuatro tiempos y el autor lo va a superponer en cada uno de esos tiempos.

Fig. 14.

The image shows four staves of musical notation in 2/4 time. The first staff has a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The notation is as follows:

- Staff 1: A half note (F#), a quarter note (G), and a quarter note (A).
- Staff 2: A quarter rest, a quarter note (F#), a quarter note (G), and a quarter note (A).
- Staff 3: A quarter rest, a quarter note (F#), a quarter note (G), and a quarter note (A).
- Staff 4: A quarter rest, a quarter note (F#), a quarter note (G), and a quarter note (A).

 The notation is repeated across six measures, with vertical bar lines separating them. The first measure of each staff is a half note, and the subsequent measures are quarter notes.

Es importante señalar que este sencillo patrón rítmico de la clave cubana es el principio estructural sobre el que se construye la música folclórica y popular cubana, y que rige el fraseo y la cadencia de todas las composiciones musicales. El hecho de que un arreglo musical esté fuera de esta estructura es motivo de censura o descalificación por parte de los músicos cubanos que en este sentido son muy rigurosos y para lo cual suelen comentar que "el arreglo está mal porque la clave está *montada*", es decir que no siguió la secuencia completa de los dos compases de que consta la clave. O cuando un músico va *cruzado*, es porque sus patrones rítmicos no concuerdan con el fraseo de la clave. Por lo tanto este entrecruzamiento cuádruple de

la clave se podría considerar en el ámbito tradicional, como un pecado cuatriplicado. Roldán se libera de estas restricciones y entrelaza la frase de la clave cubana con un sencillo procedimiento canónico que tiempo después será empleado de manera similar por algunos compositores minimalistas como Steve Reich, Philip Glass, etc.

En compás #48 un corte del bongó solista concluye esta primera parte para enlazarla con la sección B.

Sección B. La sección B, empieza en compás #51 con un aumento en el tempo $\downarrow = 100$ y presenta los tres principales ostinatos (marimbula, maracas y güiro) que van a dar soporte rítmico al diálogo solístico de bongós y timbales cubanos de todo este *Montuno*.

Fig. 15.



Bombo y timbales complementan el ostinato de la marimbula hasta el final de la sección. Los cencerros comienzan una serie de variantes que se van haciendo más intensas hasta llegar a la sección C.

Las claves 1 (muy aguda) y 2 (aguda) se alternan el ritmo de clave cubana y a partir del compás #78 se van a superponer una con la otra. Güiro y maracas sostienen un patrón rítmico constante que se hace cada vez más intenso hasta llegar al clímax en compás #87.

En compás #66 timbales cubanos y bongós inician un contrapunto solístico que por acumulación culminará en un *tutti* (clímax de la pieza) de todos los membranófonos y la marimbula en compás #87, que desemboca a su vez en una arrebatada coda en 6/8, que es la sección final, C.

Sección C. Un repentino cambio métrico de 2/4/ a 6/8 en compás #95 inicia la coda. Las claves 1 (muy aguda) y 2 (aguda) continúan alternándose patrones rítmicos similares. Cencerros, maracas, quijada y güiro establecen nuevos patrones que van intensificándose cada vez más hacia el final. La sección de membranófonos y la marimbula van a acentuar cada dos compases en el cuarto octavo del 6/8, hasta llegar al cierre, en un estridente final en tutti unísono.

Desarrollo rítmico. Siendo el ritmo el principal parámetro que le da forma y desarrollo a las *Rítmicas* # 5 y #6, cada uno de los motivos rítmicos evolucionan gradualmente, provocando una interesante polirritmia⁸⁸ y polimétrica⁸⁹. Al no tener una melodía y una armonía que al ir cambiando proporcione variedad al discurso musical, Roldán procede yuxtaponiendo uno o varios ostinatos sobre los cuales construye motivos rítmicos repetitivos que va variando sutilmente, haciéndolos cada vez más intensos y evitando cualquier indicio de monotonía.

Los patrones rítmicos de maracas, güiro y cencerros, que inicialmente proporcionan una base rítmica sólida, van cambiando de lo simple a lo complejo, aumentando la tensión y provocando un clímax hacia el final de la pieza.

Este es el procedimiento de construcción básico que Roldán emplea en estas dos *Rítmicas*. Empieza siempre con una textura muy delgada que va acumulando instrumentos, cada uno de los cuales inicia con material sencillo y espaciado, que se va a ir desarrollando por acumulación interna y que en conjunción con el diálogo solístico que entablan bongós y timbales cubanos, nos conducen a un intenso final.

Análisis musical de *Rítmica* #6

Indicaciones de tempo y ejecución. La indicación inicial de la partitura *In the tempo of a rumba*, ♩ = 112, se refiere al género musical de la rumba, que al igual que el son tiene una acepción muy amplia. Durante los años de esclavitud en Cuba:

...el cabildo, asociación de socorros mutuos que agrupó a los sectores de origen africano, fue un centro aglutinador de las manifestaciones musicales y danzarias de los diversos tipos de rumba.⁹⁰

⁸⁸ Polirritmia.- Superposición de diferentes ritmos o figuras métricas

⁸⁹ Polimétrica.- Superposición de diferentes acentos del compás o compases

⁹⁰ Orovio, Helio, op.cit. p.153

Los tipos de la rumba cubana son: el *yambú*, en dos cuartos, en tempo lento y con mayor regodeo rítmico; el *guaguancó* “...(en el que) el canto es más fluido... es más dinámico y más rápido que su antecesor, el *yambú*”⁹¹, y la *columbia*, en ritmo de 6/8, veloz y en intenso contrapunto de los tambores con el bailarín. Roldán no se refiere en específico a ninguno de los tipos de rumba arriba mencionados, sino más bien al carácter polirrítmico de la rumba y a su "espíritu".

Forma. En el análisis estructural de la anterior *Rítmica #5*, pudimos encontrar tres partes claramente definidas por su contenido, mas nunca obedeciendo a los modelos formales de la música tonal. La *Rítmica #6* se puede dividir en función de cada uno de los cambios que el ostinato de la marimbula va teniendo, más una coda final.

Análisis rítmico. La pieza comienza con un ostinato en la marimbula, compuesto de dos breves frases a manera de pregunta y respuesta (#1 es el número de compás; x5 es el número de veces que se repite el patrón):

Fig. 16.



Desde el primer compás la marimbula es acompañada de breves y espaciadas intervenciones de los demás instrumentos participantes, que uno a uno van apareciendo. A lo largo de la pieza aparecen tres variaciones de este ostinato, conservando en todas ellas la misma estructura y el giro melódico básico del modelo inicial. Estos patrones permanecen constantes a pesar de que la métrica va cambiando constantemente.

Fig. 17.



⁹¹ Orovio, Helio, op.cit. p.153

Al igual que en la sección B de la pieza anterior, Roldán va a incrementar la tensión dinámica, tímbrica y polirrítmica al ir acumulando cada vez más instrumentos, notas, ritmos y acentos que conducen a un exuberante clímax hacia el final de la pieza.

La pieza entera es un proceso lineal de transformación de la voz de cada uno de los instrumentos participantes que va a ir de lo simple a lo complejo, iniciando con patrones simples de una sola nota y silencios e incrementando gradualmente el número de notas, acentos y la intensidad misma de la ejecución. Es como un gran crescendo de principio a fin. Para explicar este proceso tomamos como ejemplo la trayectoria que sigue la Clave aguda.

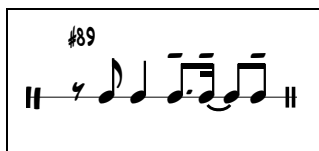
Clave Aguda. A partir de su entrada en compás #11, el ejecutante de la Clave #1 entra tocando una sola nota, cada 4 octavos independientemente de la métrica. Es decir, que aunque haya cambios de compás diversos, esta clave va sonando cada cuatro octavos.

Después de tocar esto por 20 veces, viene una breve transición en la que toca cada 3 ó 4 octavos hasta que en compás #43 establece un nuevo patrón, esta vez de 3 notas. Toca éste por 3 veces después de lo cual aborda una nueva figura rítmica, ligeramente variada de la anterior en compás #52. Lo repite por 3 veces y cambia a un nuevo patrón (cercano a la frase de la clave cubana) en compás #60, que es repetido en 4 ocasiones y cambia a una nueva figura en compás #75; éste último se repite por 3 veces (#11 es el compás donde aparece el motivo; x20 es el número de veces que se repite el patrón): **Fig. 18.**

Entre cada cambio de estas figuras rítmicas aparecen casi siempre breves frases cortas de transición que por simplificación y claridad no es indispensable ilustrar aquí.

Finalmente en compás #79, la Clave #1 ejecuta diversas variaciones del mismo material a manera de coda, hasta llegar al tutti del compás #89, en el que toca la frase de la clave cubana 2/3.

Fig. 19.

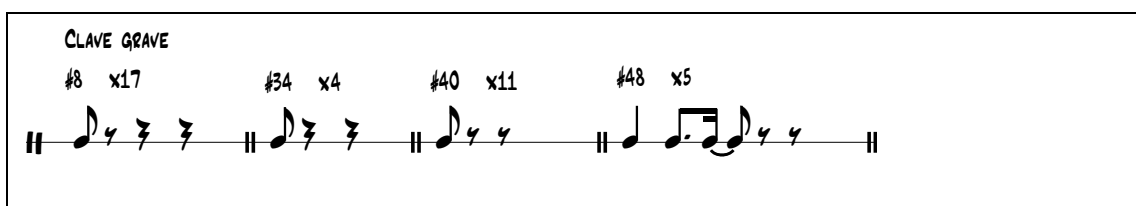


Este procedimiento lo van a realizar de forma semejante los ejecutantes de los demás instrumentos. Los bongós y los timbales de orquesta, aparecen realizando este tipo de proceso, pero a partir del compás 25 y 42 respectivamente, se desprenden y se integran a un complicado contrapunto a manera de improvisación entre sí y con los timbales cubanos.

A continuación se muestra cómo cada uno de los instrumentos participantes inicia y desarrolla sus patrones rítmicos individuales. En estos esquemas se presentan aquellos patrones que se repiten dos o más veces, ya que entre cada uno de estos patrones repetidos aparecen breves variaciones del mismo o de la anterior célula rítmica. Se indica el número de compás (#) en que aparece cada patrón y el número de veces que se repite (x3).

Clave grave. En el caso de la clave grave es interesante notar cómo sus patrones rítmicos van claramente de lo simple a lo complejo, llegando al final a la construcción completa de la frase de la clave cubana. Algunas de estas células están agrupadas cada 3, 5, 6 ó 7 octavos, provocando con ello, a lo largo de la pieza, una compleja polimétrica con los demás instrumentos (Fig. 19).

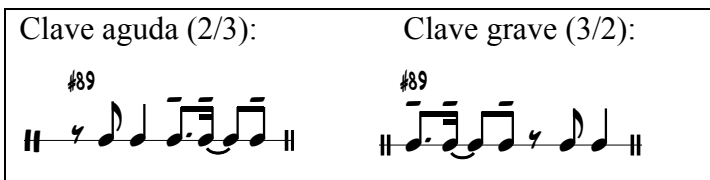
Fig. 20.





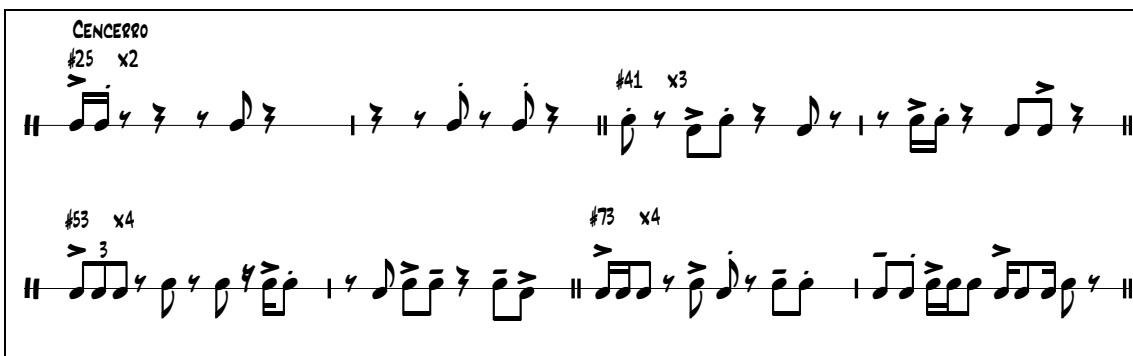
Al igual que lo realizado en la *Rítmica #5*, Roldán encima en el compás #89 de esta *Rítmica #6*, las dos formas de fraseo de la clave cubana ($2/3$ y $3/2$). Como ya se señaló anteriormente, esto es considerado normalmente por los músicos tradicionales de la música cubana como algo no deseado, pues rompe con el esquema de estructurar esa música en función de esta fórmula rítmica. Roldán se rebela ante esta norma tradicional y hace suya una nueva de ejecución de la frase:

Fig. 21.



Cencerros. Los patrones rítmicos repetitivos de los cencerros son siempre frases de dos compases de cuatro cuartos. Al igual que en los demás instrumentos, estas células rítmicas van de lo simple a lo complejo:

Fig. 22.



En el compás #89 los cencerros al igual que güiro, bongós, timbales cubanos y timbales sinfónicos tocan en unísono el patrón conocido como *cinquillo cubano*, concluyendo así el intrincado contrapunto rítmico de la pieza:

Fig. 23.



Quijada. En caso de no tener disponible este instrumento, se puede suplir por un vibraslap, que es más fácil de adquirir en cualquier tienda de instrumentos musicales. Estos son los patrones rítmicos de la quijada:

Fig. 24.

QUIJADA

#20 x14 #38 x4 #44 x5 #56 x3 #63 x7 #73 x7

The figure shows six rhythmic patterns for the Quijada instrument. Each pattern is represented by a musical staff with notes and rests. Above each staff is a number and a multiplier (e.g., #20 x14). The patterns are: #20 x14, #38 x4, #44 x5, #56 x3, #63 x7, and #73 x7. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings like accents.

Güiro. El güiro es otro de los instrumentos que en su trayectoria agrupa patrones muy diversos: 5, 4, 7, 6 y 8 octavos, contribuyendo así a la rica polimétrica de la pieza.

Fig. 25.

GÜIRO

#9 y #19 x6 #29 x2 #31 x2 y #38 x3 #44 x2 #50 x3

#61 x2 #66 x3 #72 x7 #76 x3 #81 x6

The figure shows twelve rhythmic patterns for the Güiro instrument, arranged in two rows. Each pattern is represented by a musical staff with notes and rests. Above each staff is a number and a multiplier (e.g., #9 y #19 x6). The patterns are: #9 y #19 x6, #29 x2, #31 x2 y #38 x3, #44 x2, #50 x3, #61 x2, #66 x3, #72 x7, #76 x3, and #81 x6. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings like accents.

Maracas. En la trayectoria lineal de las maracas es muy claro el desarrollo de patrones rítmicos que van de lo simple a lo complejo.

Fig. 26.

MARACAS

#25 x3 #31 x2 #38 x5 #45 x4

#56 x7 #65 x19 #76 x17

The figure shows seven rhythmic patterns for the Maracas instrument, arranged in two rows. Each pattern is represented by a musical staff with notes and rests. Above each staff is a number and a multiplier (e.g., #25 x3). The patterns are: #25 x3, #31 x2, #38 x5, #45 x4, #56 x7, #65 x19, and #76 x17. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings like accents.

Bongó. El bongó desarrolla pocos patrones rítmicos repetitivos. Sólo al inicio, a partir de compás #6, repite una sola nota cada 7 octavos:

Fig. 27.

BONGÓ

#6 x6

The figure shows a single rhythmic pattern for the Bongó instrument. It is represented by a musical staff with notes and rests. Above the staff is the number and multiplier #6 x6. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings like accents.

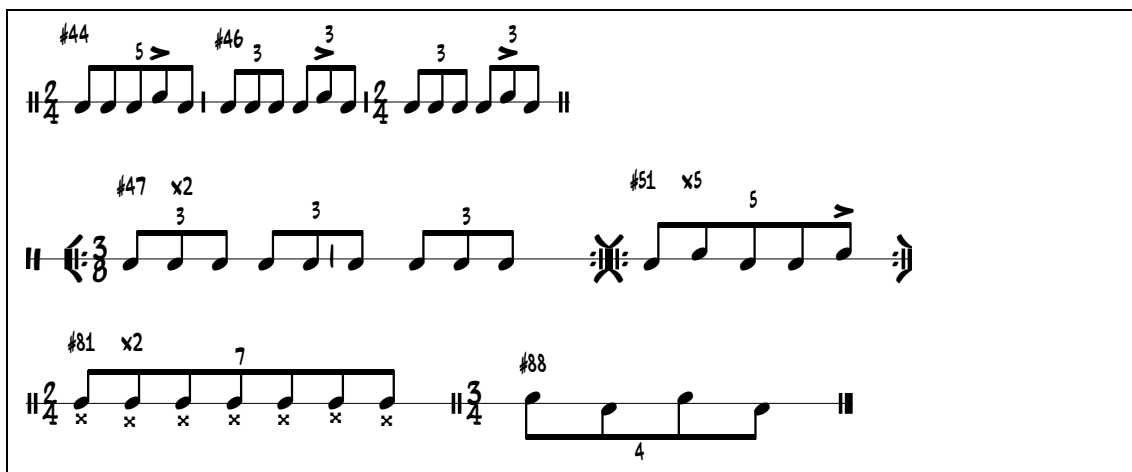
La función del bongó es de solista y va presentando a lo largo de la pieza, pasajes de difícil ejecución cercanos a los de una improvisación. Del compás #41 al compás #55 elabora una serie de patrones rítmicos de gran dificultad de interpretación.

Fig. 28.



En este pasaje hay que tocar tres quintillos cada cuatro octavos en un compás de 5/8 y al final un cuatrillo en 3 octavos. Aparecen quintillos en 3/8, sietillos en 2/4 y cuatrillos en 3/4.

Fig. 29.



De la misma manera en que Roldán mezcla instrumentos sinfónicos y folclóricos, también mezcla patrones rítmicos de extracción tradicional con figuras rítmicas irregulares poco comunes en la música folclórica.

Timbales cubanos. La línea de desarrollo rítmico de los timbales cubanos es otro ejemplo de evolución rítmica de menos a más. Inicia de un patrón de octavos acentuando cada 6 octavos; luego cada 5, 4, 3 y 2; luego un cinquillo cubano y termina intensamente con dieciseisavos acentuados en diferentes lugares. El papel de este instrumento es igualmente solista que los bongós.

Fig. 30.

Musical notation for Timbales Cubanos. The title is "TIMBALES CUBANOS". The notation is on a single staff with a double bar line at the beginning. It consists of seven rhythmic patterns, each starting with a double bar line and an accent mark. The patterns are labeled with measure numbers and repetitions: #38 x3, #41 x3, #44 x3, #47 x9, #56 x4, #60 x2, and #80 x2. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and a 2/4 time signature change between measures #41 and #44.

Timbales sinfónicos. Los timbales tienen sólo un par de patrones rítmicos que se repiten. El resto de la pieza van variando en contrapunto con marimbol, bombo y solistas (bongó y timbales cubanos).

Fig. 31.

Musical notation for Timbales. The title is "TIMBALES". The notation is on a single staff with a double bar line at the beginning. It consists of two rhythmic patterns, each starting with a double bar line and an accent mark. The patterns are labeled with measure numbers and repetitions: #33 x3 and #41 x2. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and a 2/4 time signature.

Bombo. La parte del bombo es una línea complementaria del bajo que desarrolla la marimbula a lo largo de toda la pieza. La correcta sincronización de estas dos partes es fundamental en la interpretación de la obra:

Fig. 32.

Musical notation for Bombo. The title is "BOMBO". The notation is on a single staff with a double bar line at the beginning. It consists of five rhythmic patterns, each starting with a double bar line and an accent mark. The patterns are labeled with measure numbers and repetitions: #28 x7, #41 x3, #63 x3, #69 x2, and #80 x2. The notation includes eighth and sixteenth notes, rests, and a 2/4 time signature.

El ostinato de la marimbula, que nunca se detiene, es reforzado y complementado por el bombo desde su entrada en compás 30 y hasta el final.

Sugerencias interpretativas. En ambas *Rítmicas* el ostinato de la marimbula y sus variaciones son las líneas fundamentales que dan cohesión y coherencia a las piezas y deben permanecer firmes y siguiendo su propio fraseo interno, a pesar de la gran

cantidad de cambios de compás y de la compleja polirritmia construída a su alrededor. Esta es esencialmente la principal razón de su dificultad de ejecución.

Dada la débil sonoridad de la marimbula, se sugiere amplificarla a fin de conseguir que tanto el público como los demás integrantes del ensamble puedan apreciar claramente sus movimientos rítmicos.

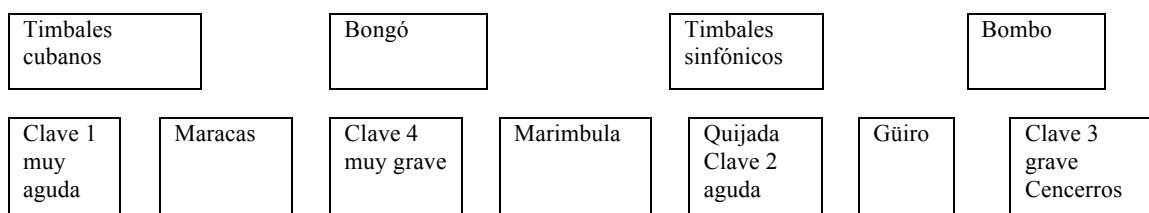
Como se pudo apreciar en el análisis anteriormente expuesto, en la *Rítmica #6* cada uno de los instrumentos va fraseando en diferentes métricas, es decir, que independientemente de la métrica general a que están sujetos todos los instrumentos por la partitura y la marca del compás del director, cada ejecutante debe ir realizando sus propios cambios métricos y de fraseo. Cada uno va avanzando a diferentes distancias, de 2, 3, 4 ó más octavos, coincidiendo por momentos con unos y luego con otros, todos regidos por un obstinado repique de marimbula. Los ejecutantes deberán estar conscientes de este procedimiento.

El asunto polirrítmico no termina ahí. Roldán añade al complejo tejido polirrítmico y polimétrico, un triple discurso solista a cargo de bongós, timbales cubanos y timbales de orquesta que intencionalmente van acentuando en diferentes puntos y ejecutando figuras rítmicas regulares contra irregulares. Un interesante ejemplo de esto está en el compás 52 de la *Rítmica #6*, en el que en un pulso de 3 octavos aparecen un cuatrillo (4 vs 3) y varios quintillos (5 vs 3). Todas estas figuras deberán ser ejecutadas lo más preciso posible.

Otro de los problemas centrales para la interpretación de esta obra musical es que a pesar de las indicaciones dinámicas de la partitura, el balance general de los instrumentos es muy complicado. El sonido que producen los pequeños idiófonos de la obra no es tan potente como el de los membranófonos, por lo que se debe lograr un balance de todas las partes, incluyendo el diseño de un acomodo escénico en el que los instrumentos de menor poder sonoro queden al frente y los más sonoros (en este caso los membranófonos) en la parte posterior.

Bombo y timbales en la parte de atrás, a los extremos a fin de balancear los sonidos graves. Bongó y timbales cubanos, al centro por su papel solístico. Los instrumentos pequeños quedan al frente, con las cuatro claves intercaladas con otros instrumentos. La marimbula queda al centro. Este es el esquema que se propone (Fig.33.):

Fig. 33.



Roldán utiliza instrumentos, ritmos y temas de la música folclórica cubana pero su resultado no pretende ser imitativo o pintoresquista. Logra integrar la riqueza tímbrica, rítmica y polirrítmica de la música afrocubana a un lenguaje renovado y muy personal.

Desde el punto de vista pedagógico esta obra tiene un gran valor, pues cada una de las 11 partes tienen un especial interés para su interpretación.

Las Rítmicas #5 y #6 son, sin duda alguna, la primera obra escrita exclusivamente para conjunto de percusiones de la música de concierto en occidente. Es una obra maestra y el compositor, tiene un lugar entre los músicos revolucionarios del siglo xx.

Edgar Varése (1893-1965): *Ionización* (1931)

Varése nació en París el 22 de diciembre de 1883. A la edad de nueve años se mudó con su familia a la ciudad de Turín, Italia. Inició sus estudios musicales en esta ciudad, a pesar de la oposición de su padre, quien siendo ingeniero buscaba que su hijo siguiera sus pasos profesionales. Logró ingresar como percusionista en la Orquesta de la Opera de Turín, “en donde tuvo la oportunidad de sustituir al director de la orquesta cuando éste enfermó antes de una presentación de *Rigoletto*.”⁹²

En los primeros años del siglo viajó a Berlín donde conoció entre otros a Richard Strauss y a Ferruccio Busoni, una de las más importantes influencias en su pensamiento musical, especialmente por la lectura de su escrito *Esbozo de una nueva estética del arte Musical* (1906). Al comenzar la Primera Guerra Mundial su carrera como director y promotor de música nueva se vió interrumpida al verse obligado a prestar sus servicios en el ejército. Tras ser dado de baja del ejército francés por mala salud, Edgar Varése viajó en 1916 a Nueva York. En esta ciudad ofreció una serie de conciertos y fue entonces reconocido por sus capacidades como director de orquesta, al grado que en 1919 se creó para él, la New Symphony Orchestra. Este proyecto duró

⁹² Wen-Chung, Chou, *Varése: semblanza del hombre y su música*, UNAM, Difusión Cultural, Cuadernos de Música, #2, p. 7

muy poco tiempo debido a la insistencia de Varése en programar música que no obedecía a los gustos y las modas de la época.

Varese desarrolló a lo largo de su vida una gran labor de difusión de la música nueva, fundando asociaciones de compositores, como la International Composer's Guild, la Internationale Komponisten Gilde y la Pan-American Association of Composers, en las que participaron importantes personajes de la vida musical de ese momento, como Carlos Chávez, Charles Ives, Carlos Salzedo, Henry Cowell y Nicolás Slonimsky entre otros. Gracias a este tipo de asociaciones fue que tuvieron lugar estrenos, no sólo en América, sino también en Europa, de la música de compositores como Bela Bartok, Alban Berg, Alfredo Casella, Carlos Chávez, Henry Cowell, Arthur Honegger, Zoltan Kodaly, Ernest Krenek, etc.

Varése permaneció fiel a su credo hasta el último de sus días, según el cual sostenía que la idea de asociarse con otros compositores debía “rechazar todos los ismos; negar la existencia de escuelas; reconocer únicamente al individuo”.⁹³ Aun cuando se le relacionaba con los futuristas y los dadaístas, el mismo Varése se deslindó de ellos al declarar que “los futuristas creían en la reproducción literal de los sonidos; yo creo en la metamorfosis que hace a los sonidos música”. A pesar de su amistad con los futuristas Marinetti y Russolo o con algunos dadaístas como Marcel Duchamp, Francis Picabia y Tristán Tzara declaró alguna vez: “a mí no me interesaba tanto la demolición como la búsqueda de nuevos medios...”⁹⁴

No se conoce de Varése ninguna obra musical anterior a su llegada a Nueva York. Fue fiel a su ideal de cortar su pasado europeo, llegando al extremo de destruir algunas de sus obras del período en que compuso cuando vivía en Europa. El resto de su obra anterior a 1916 se perdió en un incendio en Berlín.

Para entender mejor el pensamiento musical y estético de Edgar Varése, se debe partir primeramente de su concepción de la vida cotidiana, ligada al progreso tecnológico y las implicaciones de éste en nuestro modo de vida. Para Varése nuestra vida diaria se ve acelerada y transformada por los avances tecnológicos y para ver hacia el futuro, debemos abandonar nuestro culto hacia la tradición y al pasado inmediato. Según

⁹³ Wen-Chung, Chou, op. cit. p. 11

⁹⁴ Carta a Thomas H. Greer; 14 de agosto de 1965. En Wen-Chung, Chou, op. cit. p. 11

Varése “la base fundamental del trabajo creativo es la irreverencia y la experimentación”.⁹⁵

El estreno estadounidense de *Ionización* se realizó el 6 de marzo de 1933 en el Steinway Hall de Nueva York, bajo la dirección de Nicolás Slonimsky en un concierto patrocinado por la Pan American Association of Composers.⁹⁶

Al igual que en las Rítmicas #5 y #6 de Roldán, el ritmo y el timbre son los dos parámetros fundamentales en la construcción de *Ionización*. La riqueza tímbrica de *Ionización* presenta una amplia gama de posibilidades sonoras: desde sonidos extremadamente graves hasta los más agudos; desde los sonidos de larga duración y resonancia hasta los más cortos y sutiles: desde delicadas sonoridades apenas audibles hasta grandes masas de gran potencia dinámica; de intrincadas mixturas tímbricas y rítmicas hasta diáfanos colores.

Su dotación incluye más de 40 instrumentos de percusión: gongs, tamtams, platillos y platillos chinos de diferentes tamaños; 3 bombos, tambor de fricción, cinco tambores militares de varios tamaños; güiros, maracas, cajitas de madera, claves, cencerros, cascabeles, yunques, 2 sirenas, triángulos, látigo, pandero, glockenspiel, castañuelas, campanas tubulares y piano.

En 1936 Varése escribió:

Cuando instrumentos nuevos me permitan escribir la música tal como yo la concibo ...se podrá percibir claramente el movimiento de las masas de sonido de los planos en movimiento. Cuando estas masas de sonido choquen entre ellas, parecerá que ocurren los fenómenos de penetración o repulsión. Algunas transmutaciones que suceden en ciertos planos parecerán proyectarse a otros que se mueven a velocidad diferente y en otros ángulos... En las masas en movimiento uno podrá observar sus transmutaciones cuando pasen por diferentes capas, cuando penetren ciertas opacidades o se dilaten en ciertas rarefacciones.⁹⁷

⁹⁵ Schwartz, E., Barney Childs, Holt, Rinehar, Winston, Editors, *Contemporary Composers on Contemporary Music*, NY, Chicago, Sn. Fco., p. 199

⁹⁶ Root, op. cit., p.79

⁹⁷ Conferencia sustentada por E. Varése en la Mary Austin House, Santa Fé, Nvo. México en 1936.

Las ideas anteriormente expuestas pueden ser apreciables en todas y cada una de sus obras musicales y especialmente en *Ionización*.

Los instrumentos afinados (piano, campanas tubulares y celesta), “son usados exclusivamente en los últimos diecisiete compases y son explotados por su extensión, sus sonidos resonantes y su capacidad para producir racimos (clusters) de sonido.”⁹⁸

Varése evita a lo largo de toda su música el uso de los timbales sinfónicos y de los instrumentos de cuerda, pues según él mismo decía, lo remitían a la música del siglo xix y al sistema temperado, con la cual buscaba romper todo vínculo.

Varése añade a la partitura, a manera de prefacio, una lista de los instrumentos requeridos, tipo y tamaño, con la descripción detallada de los menos comunes y agregando indicaciones muy precisas de baquetas y formas de ejecución. Varése era percusionista y tenía una idea muy clara de los sonidos que quería en su música por lo que un estudio a conciencia de estas instrucciones es primordial antes de cualquier intento de interpretación de la obra.

Ionización de Edgar Varése ha sido analizada numerosas veces por diversos autores. Por ello y por razones de espacio del presente trabajo, remito al lector a acudir a dichos análisis a fin de realizar un estudio profundo de la pieza:

Fig. 34.

-Vanlandingham, Larry, *The Percussion Ensemble: 1930-1945- 2*, Percussionist, Vol. 9 # 4, Summer, 1972, p. 113 y ss.

-Orpen, Rich Lee, *Rhythm Analyses of Compositions for Percussion Ensemble by Chávez, Creston and Varése*, Ph. D. Dissertation, Univ. of Minnesota, 1989, 103 p.

-Schick, Steven, *The Percussionist's Art, Same Bed, Different Dreams* University of Rochester Press, NY 2006, ISBN 1-58046-214-6

William Russell (1905-1992): *Prelude, Choral an Fugue for Egiht Percussion Instruments* (1931-32); *Three Dance Movements* (1933) (c/ piano); *Three Cuban Pieces* (1935); *March Suite* (1936) (c/ piano); *Chicago Sketches* (1940) (c/ piano).

Aún cuando William Russell es un compositor poco conocido, cabe hacer notar que su *Fugue for Egiht Percussion Instruments* (1932) fue estrenada en el mismo concierto en que se estrenó *Ionización de Varése*. Algunas de sus piezas para

⁹⁸ Vanlandingham, Larry, *THE PERCUSSION ENSEMBLE: 1930-1945- 2*, Percussionist, Vol. 9 # 4, Summer, 1972, p. 113

percusiones son anteriores a las de sus colegas estadounidenses más conocidos (Cage, Cowell, Harrison) y tuvieron una fuerte influencia en ellos, especialmente en la elección y combinación de instrumentos provenientes de culturas occidentales y no occidentales con los llamados "found instruments"⁹⁹, siendo Russell uno de los primeros en hacer uso de ellos.

La obra *Three Cuban Pieces* (1935), también conocida como *Percussion studies in Cuban Rhythms*, tiene una instrumentación similar a las *Rítmicas* de Roldán. En ellas la marimbula es la protagonista principal. Fue escrita por Russell después de una viaje a Cuba.

Algunas de las innovaciones instrumentales de Russell son el uso de una larga tabla para tocar simultáneamente todas las teclas del piano, campanas de alarma, la detonación de petardos y la rotura de una botella. La mayor parte de sus piezas para percusión fueron interpretadas en repetidas ocasiones por el grupo de percusiones de John Cage.

José Ardévol (1911-1981): *Estudio en forma de Preludio y Fuga* (1933); *Suite, para 30 instrumentos de percusión, fricción y silbido* (1934); *Prelude á II* (1942)

José Ardévol compositor catalán nació en España en 1911. Estudió piano, dirección y composición musical con su padre, Fernando Ardévol. Ingresó a la Universidad de Barcelona donde estudió dirección musical con Hermann Scherchen. A los 19 años llegó a Cuba donde permaneció hasta el final de sus días. Ardévol en Cuba pronto se convirtió en un importante líder compositor y educador.

A la muerte de Amadeo Roldán (1939) y Alejandro García Caturla (1940), Ardévol fundó junto con otros músicos el *Grupo Renovación* que buscaba elevar el nivel de composición musical cubano y darle una posición importante a nivel internacional. Aurelio De La Vega, compositor integrante de esta agrupación expone así las ideas que el grupo sostenía en esa época: "Cuba debe de promover una tradición creativa de música de arte, debe de progresar más allá del piano amable de Cervantes y Lecuona, debe de comenzar a oír interiormente sonidos sinfónicos, debe empezar a crear un edificio musical abstracto". Sin embargo (según dice De La Vega) para ellos y para los jóvenes compositores del *Grupo Renovación*, "la única solución posible fue el

⁹⁹ Objetos cotidianos usados como instrumentos musicales: macetas, ollas, tazas de cerámica, etc.

patrón nacionalista.”¹⁰⁰ El grupo desplegó una importante actividad musical, realizando estrenos de repertorio nacional e internacional. Muchos de los alumnos de José Ardévol participaron en el Grupo Renovación: Juan A. Cámara, Virginia Fleites, Edgardo M., y Julián Orbón. Varios de estos compositores son actualmente los decanos de la música de arte cubana y han permanecido en Cuba tras el triunfo de la revolución castrista. El papel de Ardévol como promotor y reorganizador de la cultura musical cubana a raíz de la Revolución fue prominente al editar la revista musical *Revolución*, al dirigir las orquestas dependientes del Ministerio de Educación y al fungir como Director Nacional de Música para el Gobierno de Cuba.

Estudio en forma de Preludio y Fuga (1933).

Ardévol empezó a componer *Estudio en forma de Preludio y Fuga* en mayo de 1930 y terminó el 3 de junio de 1933 en La Habana, Cuba. Fue estrenada por John Cage en 1940, en el Mills College, en California, EUA. El manuscrito de la partitura de *Estudio en forma de Preludio y Fuga* pertenece actualmente a la Fleischer Collection de la Free Library of Philadelphia.¹⁰¹ La dotación instrumental de *Estudio en forma de Preludio y Fuga* presenta algunas novedades. Ardévol utiliza 2 sirenas de boca (grave y aguda) y tres tamaños diferentes de tambores africanos (grave, mediano y agudo). El resto de la dotación se asemeja a la de piezas anteriores como *Ionización o Rítmicas*, pero agregando 2 timbales sinfónicos y dos pianos.

La partitura está organizada de arriba hacia abajo por categorías de instrumentos: percusión de mano, metálicos, membranófonos y pianos.

John Becker (1886-1961): *The Abongo* (1933), *Vigilante* (1938)

John Becker nació en Henderson, KY y realizó sus estudios musicales en Cincinnati y Wisconsin. Fue director del Departamento de Música de la Universidad de Notre Dame y del Minnesota State WPA Music Project, entre otros. Sus obras musicales han recibido poca difusión pero hay una tendencia a rescatar del olvido muchas de ellas. Tal es el caso de: *The Abongo* (1933) y *Vigilante* (1938).

¹⁰⁰ Vega, Aurelio de la, La Colonia Cubana, Revista Mensual, Diciembre 1, 2004, *Historia de la Música Cubana de Concierto*, American Composers Orch.: <http://www.AmericanComposersOrchestra.com>

¹⁰¹ Falvo Robert, Uncovering a Historical treasure, José Ardévol's "Study In The Form of a Prelude and Fugue" (1933), Percussive Notes, December 1999, Vol. 37, # 6

El título de *Abongo* se refiere a una tribu africana de pigmeos que lleva ese nombre y que hacen su música cantando e improvisando breves melodías a la vez que golpean unos pequeños trozos de madera. En la partitura se lee: *Abongo, a primitive dance for percussion orchestra with 2 solo dancers & dance group*. Está escrita para una larga dotación instrumental que se puede ejecutar con 12 percusionistas más los ejecutantes de las palmas rítmicas y el canto de los bailarines. Según Kyle Gann *Tha Abongo* es una especie de ejercicio pre-minimalista¹⁰², debido a la compleja red de patrones rítmicos que son sujetos a diversos patrones de repetición. El artículo de Gann contiene un detallado análisis musical de *Abongo* y de *Vigilante* (1938), que fue escrita por encargo para la bailarina Diana Huebert. La dotación es: piano y 5 percusionistas. Hay una indicación para ejecutar el piano como instrumento de percusión.¹⁰³ Lo anterior por el uso frecuente de violentos clusters.

Johanna Beyer (1888-1944): *Percussion Suite* (1933); *IV* (1935); *Percussion Opus 14* (1939); *March* (1939); *Three movements for Percussion* (1939).

Johanna M. Beyer nació en Liepzig, Alemania, donde recibió una sólida formación como pianista. A los 35 años emigró a Estados Unidos donde continuó sus estudios musicales con Ruth Crawford, Charles Seeger y Henry Cowell. Además de profesora de piano y compositora, Beyer trabajó para Henry Cowell en la editorial New Music Editions. Esta editora fue la encargada de publicar *IV* (1935), obra escrita para 9 percusionistas. Al igual que en *Quartet* (1936) de John Cage, en *IV* no está definida la instrumentación, por lo que queda a criterio de los intérpretes la selección de los instrumentos a usar. Es recomendable que la oquestación permita distinguir claramente el movimiento rítmico de cada una de las voces. La obra *IV* es de corta duración, en un compás de 7/8, de un movimiento rítmico constante por parte de una de las voces a manera de ostinato, sobre la cual se engrosa o adelgaza la textura instrumental.

Henry Cowell (1897-1965): *Ostinato Pianissimo* (1934); *Pulse* (1939)

Henry Cowell nació en Menlo Park, California en 1897. Desde muy temprana edad demostró su facilidad para la música, escribiendo una gran cantidad de composiciones

¹⁰² Gann, Kyle, *The Percussion Music of John J. Becker*, Percussion Notes Research Edition, March 1984, p.32

¹⁰³ Gann, Kyle, op. cit., p.32

propias. Sus profesores de composición más importantes fueron Charles Seeger y Huntington Woodman. Además de sus estudios sobre la música de otras culturas como la hindustani y la javanesa, su vida en el área de San Francisco lo mantuvo expuesto desde muy joven a las manifestaciones culturales orientales (China, Japón, India)¹⁰⁴ y por su padre a la música irlandesa, lo que se hizo notar en su música. A los 22 años escribió su libro teórico *New Musical Resources* en el que Cowell llama a la invención y exploración del sonido. Fue el primero en utilizar los *clusters* en el piano y a utilizar las cuerdas del piano con diversos objetos sobre ellas para obtener nuevos timbres. En 1927 fue contratado como profesor de composición y apreciación musical en la New School for Social Research de Nueva York, donde ejerció una fuerte influencia sobre algunos de sus más destacados alumnos: John Cage, Johanna Beyer, Lou Harrison, Davidson, Green, etc., Todos ellos pioneros en la escritura de música para ensamble de percusiones.

Cowell fue fundador de la revista *New Music* que después se convertiría en la *Music Quarterly*¹⁰⁵ y de la editora de música *New Music Editions* en la que logró publicar una importante cantidad de piezas para percusiones. Muchas partituras de Charles Ives fueron publicadas por esta editora y a cambio Ives financió diversos proyectos de Cowell.

En 1930 Cowell le encargó a Leon Theremin la construcción del *Rhythmicon*, un aparato capaz de ejecutar más de 16 ritmos simultáneamente. Cowell y otros compositores escribieron algunas obras para el instrumento en combinación con orquesta o con instrumentos acústicos.

La labor y aportaciones de Henry Cowell en el terreno musical son muy amplios. Al igual que Varése y Cage, Cowell se aproximó a los sonidos electrónicos a través de las percusiones.

***Ostinato Pianissimo* (1934).** En la hoja de indicaciones de la partitura de *Ostinato Pianissimo*, Cowell da claras indicaciones para la ejecución de los instrumentos y en especial para el piano (string piano). Sugiere que la pieza puede ser tocada por ocho intérpretes y llama la atención cuando señala que sólo un ejecutante profesional es requerido, el cual debe tocar la parte del xilófono. Esta nota hace hincapié, por lo

¹⁰⁴ Keeser, Ronald, *A study of Selected Percussion Ensemble Music of the 20th Century, Henry Cowell*, Percussive Notes, Vol. 8, #1, October, 1970, p. 11

¹⁰⁵ Keeser, Ronald, op. cit., p.12

tanto, en la dificultad de esa parte y la sencillez de las demás. Respecto a la forma Cowell apunta:

The form of the work is an ostinato wich varies in lenght for each performer, and in accents for the repeats. The beginning of the repeat in each section is marked by a cross over the note in each part.¹⁰⁶

Cada uno de los ejecutantes toca un ostinato de varios compases, después del cual realiza un tremolo y reinicia el mismo ostinato pero acentuando en grupos irregulares. Por ejemplo, la parte del Xilófono, que es la más difícil de interpretar, presente el siguiente esquema (las notas del ostinato siempre son las mismas):

Fig. 35.

Ostinato de 8 compases en dieciseisavos sin acentos/ tremolo
Ostinato de 8 compases en dieciseisavos, acentos cada 3 notas/ tremolo
Ostinato de 8 compases en dieciseisavos acentos cada 7 notas/ tremolo ¹⁰⁷
Ostinato de 8 compases en dieciseisavos acentos cada 9 notas/ tremolo
Ostinato de 8 compases en dieciseisavos acentos cada 5 y 7 notas/ tremolo
Coda de dos compases

Esta estructura es seguida de manera similar para cada una de las partes, yuxtaponiéndose unas con otras y construyendo un complejo entramado polirrítmico y polimétrico. Esta organización rítmica denota la influencia de la música asiática. Cowell logra originalidad al darle a estas influencias un tratamiento muy personal.

-Harol G. Davidson (1893-1959) *Auto Accident* (1935). Harold Davidson escribió esta pieza por invitación de Henry Cowell para la editorial *New Music Edition*. La dotación de la pieza es extensa e incluye entre otros instrumentos el piano, vasos de vidrio afinados, platos de vidrio (para ser rotos en cierto momento del 'accidente') y sirena.¹⁰⁸

¹⁰⁶ Cowell, Henry, *Ostinato Pianissimo*, Copyright 1953, New Music Edition. Assigned 1958 to merion Music, Inc., Bryan Mawr, Pa. USA 1979, DIRECTIONS, p.1

¹⁰⁷ En cada terminación de frase puede haber un ajuste de notas para acompletar los ocho compases

¹⁰⁸ Meehan/Perkins Duo and the Baylor Percussion Group, *Restless, endless, tactless*, Music by Beyer, Becker, Cowell, Davidson, Green, Strang. CD, New World Records, NY, 2011. Notas del CD, p7

John Cage (1912-1992): *Quartet* (1935); *Trio* (1936); *First Construction in Metal* (1939); *Imaginary Landscape No. 1* (1939); *Living Room Music* (1940); *Second Construction* (1940); *Imaginary Landscape No. 2* (1940); *Third construction* (1941); *Double Music* (1941) - Cage/Harrison; *Amores* (1943).

La música de John Cage, desde sus primeros intentos tonales, está basada más en la manipulación estructural por medio del ritmo y el timbre que a través de la melodía o la armonía. Su actitud rebelde ante las enseñanzas de Arnold Schoenberg lo llevó a buscar nuevos medios de expresión y fue entonces que descubrió en los instrumentos de percusión un extraordinario medio en el cual vaciar sus innovadoras ideas estéticas. La composición de obras para percusión se convirtió para él, en una valiosa práctica creativa, alternativa a la composición tonal o dodecafónica.

Las principales influencias que tuvo Cage para acercarse al mundo de las percusiones fueron, por un lado, sus estudios sobre música oriental con Henry Cowell en la New School for Social Research de Nueva York y su contacto con el artista cinematográfico Oskar Fischinger¹⁰⁹ quien lo persuadió "del espíritu que hay dentro de cada uno de los objetos de este mundo"¹¹⁰, los cuales había que liberarlos. Esta idea fue una de las que condujeron a Cage hacia las percusiones.

Cage conoció de Cowell primeramente su obra para instrumentos de percusión *Ostinato Pianissimo* (1934) y poco tiempo después, su libro *New Musical Resources* (1935), que lo llevó a adentrarse no sólo en la composición de música para percusiones sino a desarrollar sus propias ideas, reflejadas en múltiples escritos como: *The future of Music: Credo* (1937) y su artículo *For more new sounds* (1942). Entre las ideas fundamentales de tales escritos están la de concebir al compositor como un organizador de sonidos; el énfasis en el ritmo como principio estructural; el uso de tecnología para la creación de nuevos recursos sonoros; la integración del ruido y de todo sonido posible como elemento musical; el ideal de la cercana colaboración entre el ingeniero de sonido y el músico. Por todo lo anterior, Cage es sin duda, uno de los principales continuadores de las ideas estéticas y musicales en línea directa desde Busoni, el *Futurismo*, Edgar Varèse, y Henry Cowell. Al respecto Cage escribe:

¹⁰⁹ Williams, B. Michael, *John Cage: Professor, Maestro Percussionis, Composer*, Percussive Notes, August 1998, p. 56

¹¹⁰ Cage, John, *For the Birds: In conversation with Daniel Charles*, Marion Boyers, London, 1981, p. 70

Creo que el uso del ruido para hacer música continuará y se incrementará hasta que alcancemos una música producida con la ayuda de los instrumentos eléctricos que harán posible, para propósitos musicales, todos y cada uno de los posibles sonidos que puedan ser oídos. Medios de filmación, fotoeléctricos y mecánicos para la producción sintética serán explorados. Mientras que en el pasado el punto de desacuerdo radicaba en la disonancia y la consonancia, en el futuro inmediato ésta será entre el ruido y los muy mencionados sonidos musicales.¹¹¹

Cage empezó por percutir y frotar todo a su paso y escuchando. Escribía música y la tocaba con los amigos:

Estas composiciones eran hechas a partir de pequeños motivos como sonido o como silencio de la misma duración, motivos que eran arreglados en el perímetro de un círculo en el cual uno podía proceder hacia adelante o hacia atrás. Escribí sin especificar instrumentos, usando nuestros ensayos para probar con instrumentos encontrados o rentados.¹¹²

Durante esta época de experimentación Cage ingresó al Cornish School en Seattle donde organizó su primer grupo de percusiones con miembros de la facultad. Entonces comenzó a componer música para el ensamble y a interpretar sus propias composiciones y las de otros como Henry Cowell, William Russell, Low Harrison y Johanna Beyer.

En algunas de sus composiciones buscaba sujetar la estructura formal de la música a las exigencias propias de la coreografía y los movimientos corporales. En otras establece un esquema rítmico, una especie de molde estructural en el cual el autor va a llenar con entera libertad los espacios con sonido (ritmos, timbres, texturas, etc.) o con silencio. A este esquema, de alguna forma influido por los talas¹¹³ de la música

¹¹¹ Pritchett, James, *The Music of John Cage*, Cambridge University Press, 1999, p. 10

¹¹² Cage, John, *An Autobiographical Statement*, *Southwest Review* 76 (Winter 1990). El texto fue pronunciado por Cage en Japón en noviembre de 1989 y luego en la Southern Methodist University en abril de 1990. También se puede encontrar en:

<http://blogs.myspace.com/index.cfm?fuseaction=blog.view&friendId=381113143&blogId=396726862>

¹¹³ Tala: sistema rítmico de la música de la India. Cada Tala tiene un determinado número de pulsaciones de compás, que se puede agrupar de diversas maneras, pudiéndose interpretar con cambios de velocidad y/o de acentuación.

India, Cage lo llama *Estructura Rítmica Micro-macrocósmica* y también conocida como *Square root formula* (fórmula de la raíz cuadrada):

Las partes largas de una composición tienen la misma proporción que las frases de una unidad sencilla. Así, una pieza entera tiene el número de compases que tiene una raíz cuadrada. Esta estructura rítmica puede ser expresada con cualquier sonido, incluyendo ruidos, o puede ser expresada no como sonido y silencio sino como quietud y movimiento en danza. Esta fue mi respuesta a la estructura armónica de Schoenberg.¹¹⁴

De esta manera se establecen relaciones correspondientes entre las microestructuras y las macroestructuras generando una unidad global de la obra.

Al escribir piezas en las que la estructura rítmica es la que determina la forma, no sólo continúa el camino iniciado por Varèse, sino que le da a la música de percusiones su razón de ser al liberarla completamente de los parámetros tradicionales. Permite así, que sea el sonido por sí mismo, el que determine la elaboración de la música.

Cage exploró al lado de sus colegas compositores (Russell, Beyer, Harrison, Cowell, etc.) una amplia gama de instrumentos y objetos de uso cotidiano que extendieron aún más la paleta tímbrica de esta familia y no tuvo ningún prejuicio en combinarlos entre sí: ollas, macetas, latas, floreros, cubetas, tubos resortes de acero, frenos de auto, gongs, water gongs (gong sumergido en agua) tams, elephant bells, teponaztlis, vainas, radios, tornamesas, zumbadores, etc. Gracias a esto Cage descubrió entonces el ruido: de los objetos, de las máquinas, de los aparatos eléctricos y aun más importante, el de nuestro entorno.

Después de escribir el repertorio percusivo aquí revisado, su rumbo se desvió del mundo de las percusiones (incluido el piano preparado), al mundo de los sonidos electrónicos por un lado y de la indeterminación por el otro, hasta desembocar en el "silencio" de *4'33"* (1952): un marco predeterminado de tiempo en el que el sonido del entorno se establece como la pieza musical a escucharse. Cage descubrió el ruido y llegó al "silencio".

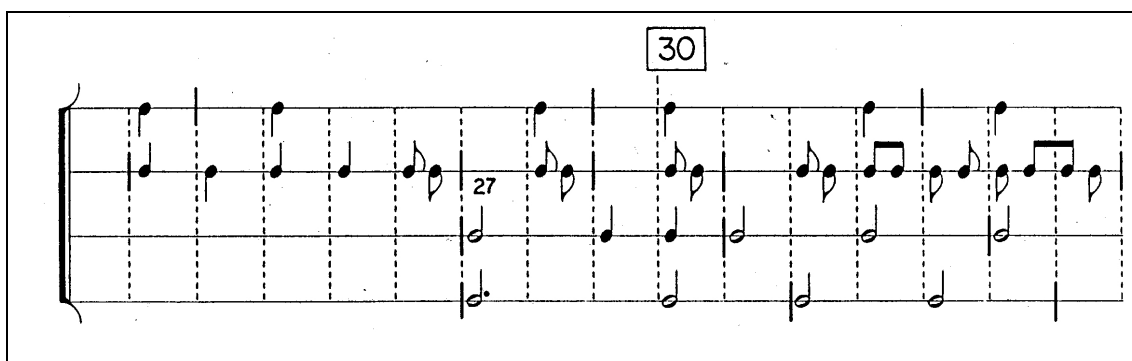
Si John Cage es abordado por una buena parte de los historiadores de música a partir de sus aportaciones en el terreno de la música aleatoria (*chance music*), como el inventor del piano preparado, los happenings, como iniciador de la música

¹¹⁴ Cage, John, *An Autobiographical Statement*, *op. cit.*

electrónica, de 4' 33", etc., también merece ser conocido y estudiado como uno de los principales impulsores del desarrollo inicial de la música para percusiones.

Cuarteto (Quartet) (1935), For percussion: no instruments specified. Es la primera pieza musical para ensamble de percusiones de John Cage. La notación de esta partitura es novedosa por el empleo de una cuadrícula sobre la que están escritas las notas. Cada espacio de dicha cuadrícula representa un pulso:

Fig. 36



Otra novedad que presenta la pieza es que no están especificados los instrumentos a ejecutar, por lo que deja a criterio de los intérpretes el escoger los instrumentos a utilizar. Siendo esta la primera pieza para percusiones, Cage quiso experimentar con diferentes tipos de instrumentos y objetos sonoros a fin de encontrar los más adecuados: "Escribí sin especificar instrumentos, usando nuestros ensayos para probar con instrumentos encontrados o rentados."¹¹⁵

Existe una magnífica grabación de este cuarteto a cargo del grupo húngaro Amadinda.¹¹⁶

Trío (1936). Esta pieza de pequeñas dimensiones contiene un principio de construcción muy sencillo. Una serie de breves patrones fijos son colocados en diferentes puntos del compás, sin mayor desarrollo y reciclados en cada uno de los intérpretes. La pieza fue posteriormente integrada como uno de los movimientos de la obra *Amores* de (1943) para piano preparado y percusiones.

¹¹⁵ Cage, John, *An Autobiographical Statement*, *Southwest Review* 76 (Winter 1990). El texto fue pronunciado por Cage en Japón en noviembre de 1989 y luego en la Southern Methodist University en abril de 1990. También se puede encontrar en:

<http://blogs.myspace.com/index.cfm?fuseaction=blog.view&friendId=381113143&blogId=396726862>

¹¹⁶ CD: *Juhn Cage Works for Percussion* Vol. I (1935-1941), *Amadinda Percussion Group*, Hungaroton Classic HCD 31844

First Construction in Metal (1939); Second Construction (1940); Third construction (1941). Esta serie de tres composiciones tituladas *Construcciones*, están construídas con la llamada "Fórmula de la raíz cuadrada". La estructura de la *Primera Construcción* es la siguiente:

16 periodos, cada uno de ellos constituido con 16 compases.

Fig. 37

Macroestructura: los 16 periodos están agrupados en espejo (4-3-2-3-4):
4 periodos, 3 periodos, 2 periodos, 3 periodos, 4 periodos
Cada periodo de 16 compases está subdividido a su vez en grupos de compases:
4 compases, 3 compases, 2 compases, 3 compases, 4 compases

Esta forma de organización fue cambiando constantemente de una obra a otra. Cage continuó experimentando esquemas similares en gran parte de su producción posterior hasta arribar a la indeterminación, llamada *Chance Music*.

Imaginary Landscape No. 1 (1939); Imaginary Landscape No. 2 (March) (1942); Imaginary Landscape No. 3 (1942) Imaginary Landscape No. 4 (1951). Al igual que en las *Construcciones*, Cage continúa en esta serie de *Paisajes Imaginarios* con el mismo tipo de estructuraciones rítmicas. Además de percusiones y en ocasiones de un piano preparado, Cage hace uso de diversos aparatos electrónicos: tornamesas de velocidad variable, grabaciones de frecuencias estables y variables, zumbadores, radios, etc.¹¹⁷ Todo esto lo irá conduciendo al terreno de la indeterminación.

Living Room Music (1940). Al igual que en *Quartet* de 1935, en *Living Room Music* Cage no define la instrumentación. Sugiere que se usen los objetos que se pueden encontrar normalmente en la sala de una casa: revistas, libros, la mesa, floreros y usando objetos del entorno arquitectónico como ventanas, puertas, etc. Consta de cuatro movimientos: *To Begin, Story, Melody, End*. En el segundo movimiento, *Story*, se leen en un ensamble rítmico bien estructurado, versos del poema de Gertrude Stein *The World Is Round* donde además se usan sílabas, silbidos y zumbidos.

¹¹⁷ Para más detalles de la instrumentación consultar: <http://www.johncage.info/index2.html>

***Double Music* (1941), Cage-Harrison.** Compuesta en colaboración con Lou Harrison. Entre ellos acordaron escribir 200 compases, simultáneos pero cada uno independiente del otro. Cage escribió las partes de los ejecutantes 1 y 3 y Harrison las del 2 y 4. La estructura de las partes de Cage es de 14 veces 14 compases más una coda de 4 compases.¹¹⁸

***Credo in US* (1942).** Escrita para una coreografía de Merce Cunningham y Jean Erdman. Es para piano y tres percusionistas, uno de las cuales debe manipular una tornamesa o radio, en cuyo caso debe tratar de captar la transmisión de música de concierto. Cage sugiere de preferencia captar música de Dvorak, Beethoven, Sibelius o Shostakovich.

***Amores* (1943).** Escrita para piano preparado y tres percusionistas. Consta de cuatro partes: *I. Solo* (piano preparado solo), *II. Trío* (9 toms y vaina), *III. Trío* (7 cajas de madera, no chinas), *IV. Solo* (piano preparado solo). El piano es preparado fijando diferentes objetos entre las cuerdas (tornillos, tuercas, tornillos, etc.). El tercer movimiento es el mismo *Trío* escrito en 1936.

***She is asleep* (1943).** Consta de dos partes. La primera parte está escrita para cuarteto de percusiones (12 toms) y la segunda es para voz y piano preparado. Se pueden tocar juntas, separadas o en cualquier orden. Tanto *Amores* como *She is asleep* están concebidas para ensamble de percusiones y otros instrumentos, razón por la cual no son consideradas en este trabajo dentro del grupo de obras escritas exclusivamente para ensamble de percusiones, lo que permite afirmar que tanto *October Mountain de Hovhannes* como *Toccata* de Carlos Chávez son las dos piezas que clausuran el primer ciclo de composiciones para esta agrupación de 1930 a 1942.

Gerald Strang (1908-1983): *Percussion Music for Three Players* (1935-36).

Gerald Strang nació el 8 de febrero de 1908 en Claresholm, Alberta, Canadá y murió como ciudadano estadounidense el 2 de octubre de 1983 en Loma Linda, California, EUA. Estudió en la Universidad de Stanford y en la Universidad del Sur de California donde obtuvo el grado de Doctor en 1948. Sus principales maestros fueron

¹¹⁸ En: <http://www.johncage.info/index2.html>

Charles Koechlin, Arnold Schoenberg y Ernst Toch. De 1937 a 1938 fue profesor asistente de Arnold Schoenberg en la UCLA (Universidad de California en Los Angeles). Fue jefe de edición (1935- 1940) de la New Music Edition, creada por Henry Cowell. Fue contratado como consultante acústico para la construcción del Instituto Arnold Schoenberg. El estreno de su pieza *Percussion Music for Three Players*, se realizó en Seattle, en 1938 con John Cage como director.

-Ray Green (1909-1997): *Three Inventories of Casey Jones* (1936). Escrita en tres movimientos para piano y cuatro percussionistas, incluye 5 botellas graduadas y un garrafón relleno de canicas.¹¹⁹

-Lou Harrison (1917-2003): *Fifth Symphony* (1939); *Bomba* (1939); *Canticle No.1* (1940); *Canticle No. 3* (1940); *Song of Quetzalcoatl* (1941); *Fugue* (1941); *Double Music*, Cage/Harrison (1941); *Suite*, Cage/Harrison (1942)

Lou Harrison nació en Portland, Oregon, en 1917. A la edad de 9 años su familia se trasladó a vivir al norte de California. Por razones diversas de trabajo los padres de Harrison cambiaban constantemente de domicilio, a veces más de una vez por año y recorrieron toda el área californiana (Woodland, Sacramento, Stockton, Berkeley, San Francisco, Los Gatos, Redwood City, Belmont, and Burlingame). Esta situación marcó notablemente al compositor que se vio reflejada en su fascinación por las culturas orientales y latinoamericanas y su gusto por los espacios abiertos. Por estas razones y por su trayectoria artística es considerado como la quintaesencia de los compositores californianos.

Lou Harrison estudió composición con Henry Cowell. Realizó composiciones para danza con los coreógrafos Carol Beals, Bonnie Bird, Tina Flade y Lester Horton y tuvo colaboraciones conjuntas con artistas de la talla de Merce Cunningham, Bella Lewitzky, Mark Morris, Carol Beals, Tina Flade, Jean Erdman, Marian Van Tuyl, Lester Horton, Bonnie Bird, Katherine Litz, Lorle Kranzler y Eva Soltes.

Harrison sostuvo a lo largo de toda su vida una fructífera amistad con John Cage, con quien colaboró intensamente en conciertos de percusión en toda el área de California.

¹¹⁹ Meehan/Perkins Duo and the Baylor Percussion Group, *Restless, endless, tactless*, Music by Beyer, Becker, Cowell, Davidson, Green, Strang. CD, New World Records, NY, 2011. Notas del CD, p7.

Asistían juntos a las representaciones de ópera china por la cual pagaban menos dinero que por una función de cine. Recorrían basureros de automóviles, tiendas de importaciones y todo tipo de comercios donde adquirían instrumentos y otros objetos sonoros. Pasaban largas horas experimentando con la resonancia de tales “instrumentos”, a los que llamaron ‘found instruments’ (instrumentos encontrados).

En los años 30’s formó al lado de Cage, William Russell, Gerald Strang y Henry Cowell la famosa West Coast School of Percussion. Con esta agrupación realizó una gran cantidad de conciertos de percusiones y funciones de danza.

Su abundante producción musical (450 obras, aproximadamente) es de muy variado carácter. Harrison por igual evoca un gamelán indonesio, escribe para instrumentos barrocos, añade textos poéticos en estilo navajo, celebra la belleza de México, de un templo budista o de una construcción californiana, o escribe una pieza con tintes políticos. Tal es el caso de lo que sucedió en 1939, cuando Adolfo Hitler invadió Polonia, provocando el inicio de la Segunda Guerra Mundial. Ese mismo día Lou Harrison empezó a escribir su *Mass (Misa)*, cuya dotación original era para conjunto de percusiones pero que años más tarde el propio compositor cambió a su dotación actual (trompeta, arpa y cuerdas).

Una de las formas musicales prebarrocas favoritas de Harrison es el *estampie* medieval que contiene cuatro de las principales pasiones del compositor: música antigua, vibrante ritmo, exuberante melodía y danza.¹²⁰

A diferencia de la música de Cage, en la música de Harrison prevalece la intensidad melódica de una manera muy lírica y ello se refleja en algunos de los títulos de sus piezas: *Song*, *Canticle*. Aun cuando Harrison escribe para instrumentos no temperados, agrupa idiófonos de varios tamaños de grave a agudo provocando con ello la posibilidad de producir cortos pero intensos motivos melódicos. En sus dotaciones instrumentales aparecen por lo regular grupos de dos o más instrumentos siempre de grave a agudo: brake drums, tubos, floreros, etc. Los instrumentos de percusión siempre han sido parte integral de la música de Lou Harrison.

Song of Quetzalcoatl (1941). Esta pieza está inspirada en los códices prehispánicos y en particular por la imagen de la deidad azteca de la serpiente emplumada,

¹²⁰ Leta E. Miller, University of California, Santa Cruz, www.peermusic.com, Issue lh - Vol.0, No.vi, April 1999

Quetzalcóatl y a quien está dedicada. La obra consta de tres partes. La primera es lenta y evocadora de ciertas sonoridades de la música de gamelán indonesia. La segunda parte central es rítmicamente muy activa e involucra varias células rítmicas que se entrelazan como ostinatos. La tercera parte es una suave recapitulación.

Alan Hovhaness (1911-2000): *October Mountain* (1942)

El compositor estadounidense Alan Hovhaness tiene una producción musical muy amplia. Comenzó a escribir música desde muy temprana edad y algunas de sus principales influencias derivan de las culturas del lejano oriente y también de la música medieval y renacentista. Estudió composición musical con Frederic Converse y años más tarde con Bohuslav Martinu.

October Mountain consta de cinco movimientos en los que Hovhaness combina diferentes estilos musicales: patrones isorrítmicos renacentistas, melodías y adormos modales al estilo medieval en teclados de percusión, etc. La melodía como eje central de su expresión, crea ambientes de serenidad y contemplación que contrastan con rítmicos pasajes a cargo de las membranas. *October Mountain* destaca del resto del repertorio pionero aquí estudiado por su lirismo y la delicadeza en el manejo de las sonoridades. Alan Hovhaness y Carlos Chávez cierran este primer gran ciclo de composiciones para percusión con dos obras de gran personalidad y abren, cada uno a su manera, un amplio espectro de posibilidades expresivas en la música del Siglo XX.

Carlos Chávez (1899-1978): *Toccata para percusiones* (1942)

La piedra angular del presente estudio es la *Toccata para percusiones* de Carlos Chávez por ser, por un lado, la obra que cierra magistralmente el primer gran ciclo de composiciones para ensamble de percusiones (1930-1942) y porque al mismo tiempo, con ella se inicia el repertorio mexicano para la especialidad.

Compuesta en 1942 por encargo del compositor estadounidense John Cage, *Toccata* es una de las piezas más tocadas y grabadas del repertorio internacional para ensamble de percusiones.¹²¹ El mismo Carlos Chávez habla de cómo fue que surgió el encargo de Cage:

¹²¹ Ya desde 1954 Chávez menciona la existencia de dos grabaciones de *Toccata*: "La grabación de la *Toccata* que hizo Boston Records no es satisfactoria. Capitol hizo una en Los Angeles que aún no oigo; no aparecerá pronto." *Epistolario selecto de Carlos Chávez*, FCE, México, 1989, Carta de Chávez a Aaron Copland, 6 de noviembre de 1954, p. 742

John [Cage] me pidió escribir una pieza para un grupo que estaba por formar... Yo estaba dirigiendo en Chicago, la Orquesta Sinfónica de Chicago. En aquellos días John estaba viviendo en Chicago y me abordó y me dijo 'Estoy planeado formar un grupo de percusiones, ¿escribiría usted algo para nosotros?' Escribí la pieza para él pero John no estaba pensando en la percusión tradicional sino en aquello fuera de lo común como cadenas, rieles, yunques y todo lo de la cocina. Y yo escribí algo para tambores y no era lo que él quería, y así fue como se originó la pieza.¹²²

Chávez compuso así, una pieza para una dotación de percusiones (fundamentalmente tambores) que él mismo usaba con regularidad en sus piezas orquestales no nacionalistas, pues no incluye instrumentos indígenas ni de origen prehispánico (a excepción de maracas y tambor indio). El compositor logra con gran dominio en la escritura y en el conocimiento de tales instrumentos una profunda exploración de sus posibilidades rítmicas, tímbricas y expresivas.

Por su parte John Cage revela, en entrevista con José Antonio Alcaráz, cómo surgió el encargo de *Toccata* desde su punto de vista y aclara la anécdota que hay en torno a que su grupo de percusiones de Chicago no pudo tocar la *Toccata para Percusiones*, aun cuando fue escrita para ellos. Cage declara:

Una de las cosas que han resultado más embarazosas en mi 'vida social' musical, ha sido la relación con Carlos Chávez. A finales de los 30's y principios de las 40's tenía yo una orquesta de percusión. Era mi costumbre escribir a los compositores que pensaba podrían componernos una pieza para percusión –sin preocuparme por su estética- y pedírsela. Carlos Chávez, muy generosamente escribió la *Toccata* pero no pudimos tocarla por falta de habilidad técnica. Además se necesitaban timbales; había coleccionado todos los instrumentos que pude encontrar, exceptuando los habituales en las

¹²² Hardt, Herb and Summer, J.D., *An interview with Carlos Chávez*, en *Percussionist*, PAS, Fall 1975, Vol. 13 #1, p. 31: "John [Cage] asked me to write a percussion piece for a group he was expecting to have... I was conducting in Chicago, the Chicago Symphony Orchestra. In those days John was living in Chicago and he approached me and said 'I am planning to form a percussion group, will you write something for us?' I did write the piece for him, but John wasn't thinking on the traditional percussion, but in the out of the way such as chains, rails, anvils, and everything in the kitchen. So I came out for something for drums and it was not what he wanted, so that's how the composition was originated." Traducción del autor.

orquestas. En una palabra no teníamos timbales. Estaba tan avergonzado y era tan joven entonces que no supe siquiera cómo pedir una disculpa. Creo que en cierta forma ‘metí la pata’. Todavía estoy avergonzado. Por otra parte, la obra (*Toccata*) es muy bella y quizá resultó de buena suerte para esa partitura que yo no haya podido tocarla porque ha corrido muy bien por el mundo.¹²³

Para explicar mejor lo anterior hay que regresar a 1941, año en que Cage se mudó a Chicago para dar clases de improvisación y “experimentación sonora” en la Chicago School of Design¹²⁴, una escuela de artes más que de música. Ahí formó un grupo de percusiones en el que la mayoría de los integrantes eran estudiantes de arte, bailarines y compositores, por lo que no tenían el entrenamiento técnico para resolver los problemas musicales que la *Toccata* les impuso. El repertorio que tocaban estaba integrado por obras compuestas por el propio Cage, Lou Harrison, Henry Cowell y por otros compositores que en su mayoría eran discípulos de este último: William Russell, Johanna Beyer y Gerald Strang. Un exámen técnico minucioso de este repertorio nos descubre el casi nulo uso de redobles en los tambores y las pocas indicaciones de dinámica y expresión en las partituras. La *Toccata* de Chávez requiere para su interpretación un amplio dominio técnico y musical de estos elementos y es por ello que al grupo de Cage se le dificultó aún más su ejecución. Otro detalle es que en la mayoría de las piezas musicales que interpretaba el grupo de Cage se aprecia el uso permanente de instrumentos de origen oriental o latinoamericano (gongs, toms chinos, tams, campanas japonesas, bloques de templo cajas chinas, platos chinos, bongós, güiros, etc.) y de los llamados “found instruments”, instrumentos que Cage y Harrison inventaban a partir de objetos de uso cotidiano para evocar sonoridades orientales: campanas de timbre, macetas de barro, recipientes de porcelana china, botes, latas, frenos de automóvil, botellas, etc., además del uso del piano preparado. Todo este instrumental era mayoritariamente usado en combinación con sólo algunos instrumentos de la sección de percusiones de la orquesta sinfónica (triángulos, panderos, bombo, platillos), pero casi nunca con teclados de percusión o timbales

¹²³ Alcaráz, José Antonio. *Hablar de Música. Conversaciones con compositores del Continente Americano*, México, 1982. UAM Iztapalapa, p., CENART, entrevista de José Antonio Alcaráz con John Cage publicada en la Revista *Plural* de mayo de 1976, No. 56

¹²⁴ Williams, Michael, *John Cage: Professor, Maestro, Percussionist, Composer*. Percussive Notes, August 1998, p.57

sinfónicos. En términos generales, todo este repertorio al que estaban acostumbrados los ejecutantes del grupo de Cage, tienen características instrumentales y directrices formales y compositivas muy diferentes a las de la *Toccata*, factores que explican de alguna manera su dificultad para interpretarla.

De toda la revisión literaria que he emprendido hasta ahora, es Julio Estrada en el libro *La Música de México*, Vol. 5, quien le dedica a la *Toccata* de Chávez un texto interpretativo más extenso que los demás autores revisados. Estrada dirigió en varias ocasiones la pieza en los 80's con la Orquesta de Percusiones de la UNAM, por lo que su aportación tiene fundamentos interpretativos sólidos que van más allá de la simple anécdota o la revisión esquemática de la pieza.

Estrada da entrada a su texto con un argumento que es contundente: la *Toccata* de Chávez “marca de manera definitiva una orientación hacia una época nueva en la música y en el pensamiento musical del país”.¹²⁵ A esto he de agregar que esta nueva dirección se da también en el quehacer creativo del propio Chávez, quien hasta ese momento se había servido de las percusiones —especialmente en sus obras indigenistas¹²⁶— como un medio para darle a su música una identidad nacional.

De el autor de la *Sinfonía India* y *Xochipilli Macuilxóchitl*, se podría haber esperado por ese entonces, una pieza de corte eminentemente nacionalista. Sin embargo Chávez compone *Toccata*, una pieza dedicada exclusivamente a familia de las percusiones, dejando fuera los instrumentos de origen indígena y prehispánico (teponaztlis, sartales de capullos de mariposa, pezuñas de venado, huehuetls, tlapanhuehuetls, raspadores, tambores yaquis, sonajas de barro, jícaras de agua, etc.) para dar paso a instrumentos de uso común en la orquesta sinfónica: bombo, timbales, tambores con cuerdas de varios tamaños, xilófono, juego de timbres, campanas tubulares, platillos, tams, gongs, a los que agrega solamente maracas, tambor indio pequeño y claves, menos comunes en la sección orquestal pero que en la música sinfónica de Chávez van a estar presentes desde sus primeras obras.

Según Estrada esta dotación orquestal “lo acerca a la concepción varesiana”¹²⁷. Se acerca a tal concepción en cuanto al uso de tambores con cuerdas de varios tamaños. Sin embargo, Varése en su música, erradica completamente el uso de los timbales y

¹²⁵ Estrada, Julio, Editor. *La Música de México*, UNAM, 1984, México, D.F., Tomo 5, Capítulo IV, p. 181

¹²⁶ Me refiero específicamente a *El Fuego Nuevo* (1921), *Cuatro Soles* (1925), *Sinfonía India* (1935) y *Xochipilli Macuilxóchitl* (1940).

¹²⁷ Estrada, Julio, op. cit., p. 181

los teclados de percusión (como el xilófono, la lira o las campanas tubulares de *Toccata*) y agrega una novedosa cantidad de instrumentos y artefactos productores de sonido-ruido a sus piezas orquestales y de cámara (sirena, cadenas, yunques, látigo, matracas, cencerros, cascabeles, platillos chinos, tambor de fricción, etc.). Tal concepción instrumental está muy alejada de la empleada en *Toccata*.

Carlos Chávez utiliza en el primer movimiento diez tambores cuidadosamente graduados en su altura –para lo cual da instrucciones muy precisas en las notas preliminares de la partitura- y dispuestos en el escenario de grave a agudo, de derecha a izquierda. A partir de esta austera dotación construye un discurso musical que "*obedece a un fuerte raciocinio de tipo formal así como específicamente acústico*".¹²⁸ La ejecución de pasajes como el del compás #6 del No. 2 de ensayo, recurrente a lo largo de todo el primer movimiento, provoca:

...la impresión de un cinetismo sonoro que va de derecha a izquierda del oyente...[por lo que] desde un punto de vista retrospectivo *Toccata* es una de las obras precursoras de las nuevas concepciones del espacio sonoro.¹²⁹

Estrada menciona acertadamente el ballet *Ocho Horas* (1931) y el *Preludio y Fuga Rítmicos* (1932) de José Pomar como piezas antecedentes de la *Toccata* de Chávez, más que nada por el uso generoso de las percusiones.¹³⁰ La *Toccata* es continuadora de esta misma dirección innovadora de Pomar: ritmo, timbre y dinámica son ahora los elementos sobre los que está construida la música. Melodía y armonía, usadas tradicionalmente para dar forma a la música desaparecen casi por completo.

Otro autor que habla un poco de *Toccata* es José Antonio Alcaráz:

Seis ejecutantes, con pocos instrumentos cada uno, bastan al compositor mexicano para crear un mundo sonoro concreto individual, en una de sus partituras justamente más difundidas. [En *Toccata* se aprecia] ...la presencia de un trasfondo étnico, voluntariamente asumido como núcleo ancestral, pero que se

¹²⁸ Alcaráz, José Antonio. *Op.cit.*, p. 142

¹²⁹ Estrada, Julio, Editor. *La Música de México*, UNAM, 1984, México, D.F., Tomo 5, Cap. IV, p.182

¹³⁰ Cabe mencionar que Pomar es pionero de la música mexicana al proponer en su ballet *Ocho Horas*, "con una concepción futurista ...la integración del *ruido* como elemento estructural de la obra, combinando los instrumentos habituales de la orquesta con un instrumental no tradicional como motor, cadenas, láminas, silbato y timbre, entre otros, recreando el entorno sonoro de imprenta de periódico." Picún, Olga. *José Pomar: su trayectoria y su música*. En: <http://www.latinomericamusica.net/compositores/pomar/picun-portrait.html>

mantiene ajeno por entero a la cita textual o glamurización turística de materiales supuestamente folclóricos”.¹³¹

Por su parte Mario Lavista ubica a la *Toccata* en el contexto de la discusión que en la música del siglo xx se ha hecho y que aún persiste, no ya en términos de consonancia-disonancia, sino de sonido-ruido. La manera en que Lavista resuelve este conflicto es sencilla y directa:

El ruido al igual que el sonido, son sonoros antes de ser musicales. Sonoro es todo aquello que se percibe auditivamente; musical es ya un juicio de valor. Lo que permitirá calificar estos elementos como musicales es el contexto cultural del oyente y su intención al escuchar.¹³²

Y resuelve así la discusión:

La dicotomía sonido-ruido era entonces motivo de controversia, y la realización de obras en las que el ruido asumía el papel principal protagonista implicaba su aceptación como elemento musical.¹³³

Robert Parker, William Kraft y Mario Lavista coinciden en incluir a *Toccata* dentro del reducido grupo de obras “poseedoras de una imaginación y una técnica de escritura notables”¹³⁴: *Ionización* (1931) de Edgar Varése (1883-1965), *Música para instrumentos de cuerda, percusión y celesta* (1936) y *Sonata para dos Pianos y Percusiones* (1937) de Bela Bartok (1881-1945).

Desde una doble perspectiva, como notable percusionista y como compositor, William Kraft (1923) afirma que:

...el concepto contemporáneo de la percusión ha tenido tres grandes hitos a lo largo del siglo xx, decisivos para esta familia orquestal ...tres partituras de idéntica importancia y relieve que encarnan los fundamentos mismos de tal proceso orgánico, cuya cita se vuelve obligada:

- 1) *Ionización* (1931), de Edgar Varése
- 2) *Toccata para percusiones* (1942), de Carlos Chávez

¹³¹ Alcaráz, José Antonio. *Op.cit.*, p. 142

¹³² Lavista, Mario. *Textos en torno a la música*, 1988, CENIDIM. , p. 82

¹³³ Lavista, Mario. *Op.cit.*, p.82

¹³⁴ Lavista, Mario. *Op.cit.*, p.82

3) *Zyklus* (1959) de K. Stockhausen¹³⁵

La *Toccata para percusiones* se estrenó en México el 31 de octubre de 1947 en el Palacio de Bellas Artes de la Ciudad de México, con la Orquesta del Conservatorio bajo la dirección musical del maestro Eduardo Hernández Moncada. En una carta a Carlos Chávez, Armando Echeverría hace mención del brillante trabajo realizado por Hernández Moncada para dirigir la *Toccata* y destaca en especial la participación del entonces timbalista de la Sinfónica de México, Carlos Luyando:

...el *leader* fue Carlos Luyando; no sólo tocaba su parte con brío y ritmo perfecto sino que estaba pendiente de los otros, cuidándolos y comunicándoles su fuego.¹³⁶

Son muchos y muy diversos los aspectos por los que *Toccata* representa un hito no sólo para la obra musical de Carlos Chávez en su conjunto, sino para la música mexicana y para el repertorio internacional para ensamble de percusión. Es un parteaguas para la música para ensamble de percusiones porque cierra, junto con *October Mountain* (1942) de Alan Hovhannes, el primer gran ciclo de composiciones para este tipo de agrupación musical en el Siglo XX (1930-1942).

Toccata es un hito en la música para ensamble de percusiones y en la obra de Chávez porque marca un momento de madurez en su carrera como compositor por su originalidad.

¹³⁵ Alcaráz, J.A., op.cit., p. 143

¹³⁶ *Epistolario selecto de Carlo Chávez*, FCE, México, 1989, Carta de Armando Echeverría a C. Chávez, 2 de nov, 1947, p. 440

Capítulo III

Selección de tres obras fundamentales

del repertorio de música mexicana para ensamble de percusiones

En el presente capítulo se analizan tres obras mexicanas para ensamble de percusiones que por sus características y aportaciones representan hitos en la formación del repertorio nacional.

Como se dijo en el capítulo anterior, el repertorio pionero de música para ensamble de percusiones a nivel internacional contiene obras musicales que son puntos de referencia decisivos. Cada una de estas piezas tiene características únicas que las hacen importantes por sus aportaciones al desarrollo de la música y de la especialidad: *Rítmicas #5 y #6* (1930) de Amadeo Roldán, *Ionización* de Edgar Varése (1931), *Ostinato Pianissimo* (1934) de Henry Cowell, *Living Room Music* de John Cage y *Toccata para percusiones* (1942) de Carlos Chávez.

En relación al repertorio mexicano para percusiones se ha escrito muy poco en cuanto a qué obras musicales marcan esos puntos de referencia y cuáles son las razones de su relevancia. Es a esta tarea a la que está dedicada esta investigación: a la selección de las piezas musicales mexicanas para ensamble de percusión que se elevan como los pilares de este acervo musical.

Yolanda Moreno Rivas comenta: “seleccionar es ya un acto interpretativo; mi principio de selección ha sido el interés estético y técnico...”¹³⁷ y siguiendo esta línea de ideas es por ello mismo que me fue difícil dejar fuera de esta selección muchas piezas importantes. El tiempo y el espacio disponibles para la realización de este proyecto es limitada y su acotación garantiza siempre mejores resultados. En este capítulo trataré de demostrar el porqué las obras aquí seleccionadas y estudiadas son relevantes por sus múltiples cualidades. Sin embargo, queda todavía un extenso acervo musical por estudiar y difundir en futuras investigaciones.

Las piezas musicales a estudiar en este capítulo y que considero de especial relevancia por su calidad artística, por sus aportaciones técnicas y formativas y porque marcan, cada una de ellas a su manera, hitos dentro de la música mexicana para ensamble de percusiones son:

¹³⁷ Moreno Rivas, Yolanda, *Rostrros del Nacionalismo en la Música Mexicana*, UNAM-ENM, México, 1995, p. 14



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Fig. 38.

- III.1. *Tambuco* (1964) de Carlos Chávez
III.2. *Políptico* (1983) de Manuel Enríquez
III.3. *La Chute des Anges* (1983) de Federico Ibarra

Carlos Chávez (1899-1978)

Carlos Chávez es uno de los músicos más importantes e influyentes que ha dado nuestro país: “pocas veces ha sido dado a un músico la posibilidad de influir de manera tan contundente y prolongada en el desarrollo del arte en su país”.¹³⁸

Chávez fue un hombre multifacético y compositor de innegables cualidades y al mismo tiempo un funcionario y político creador e impulsor de obras e instituciones. Personaje polémico, admirado por unos y odiado por otros, aún hasta nuestros días en algunos círculos gremiales. Fue educador, maestro, conferencista, editor, director de orquesta, etc. Todos estos aspectos se conjugaron en una fuerte personalidad que tuvo entre sus aciertos, dos de gran trascendencia: el de lograr dar a conocer una importante parte del mundo de la música de concierto al público mexicano y por otro lado, el de insertar la música mexicana en el ámbito internacional. Octavio Paz lo comenta así:

La operación creadora de Chávez puede verse como la traducción de México a un lenguaje universal o como la traducción del mundo a nuestro lenguaje. Traducción de México y traducción del mundo: dos momentos del mismo proceso que se resuelve en esa obra única que es la música de Carlos Chávez.¹³⁹

La obra musical de Carlos Chávez es extensa, sólida y diversa en estilos y tendencias. Su “deseo cosmopolita por navegar entre diferentes culturas musicales”¹⁴⁰ lo llevó a presentar igualmente distintas respuestas y posiciones estéticas en dichos ámbitos.

Los especialistas, aún cuando lo expresan de modos diferentes, coinciden en que el estilo compositivo de Chávez se caracteriza en que, en cada una de sus obras coexisten siempre, en diversas proporciones, tres elementos:

¹³⁸ Moreno Rivas, Yolanda, *Rostros del Nacionalismo en la Música mexicana*, México, 1995 ENM, UNAM, p. 128

¹³⁹ Paz, Octavio, *Carlos Chávez (1899-1978)*, *Pauta, Cuadernos de Teoría y Crítica Musical*, UAM Iztapalapa- INBA, Octubre de 1985, No. 16, p. 37

¹⁴⁰ -Madrid-Gonzalez, Alejandro Luis: *Los Mapas del deseo. La escritura de la Música Modernista y de Vanguardia en México, 1920-1930*, p. 219

1) La forma es usada por Chávez como elemento de cohesión y unidad en cada pieza musical, pero evitando que un molde preestablecido le quite fluidez a su discurso musical. Su sólida formación musical y el profundo estudio y análisis que realizó a lo largo de toda su carrera sobre las obras de los grandes maestros barrocos, clásicos, románticos y de muchos de sus contemporáneos, le dieron un profundo conocimiento y dominio de las formas tradicionales de composición y lo mantuvieron al día en las tendencias de su época. Aun cuando sus obras juveniles tienen toda la carga romántica asimilada de sus profesores, ya denotan un atrevimiento hacia la disonancia y una tendencia a alejarse de la tonalidad. Si al principio compone asimilando los principios formales de composición heredados del romanticismo, su inquietud natural de innovación lo lleva a estudiar y analizar profundamente a los compositores más importantes e influyentes de principios del siglo xx que estuvieron cerca de él: Stravinsky, Copland, Honegger, Hindemith, Varése, entre otros.

2) Intensos impulsos creativos y búsquedas para innovar su lenguaje musical; permanente búsqueda de un lenguaje moderno, alejado de toda herencia romántica. Desde muy joven, Chávez tuvo muy clara conciencia de la urgente necesidad de renovación que tenía la música y entendía que el camino que debía seguirse en el continente americano habría que encontrarlo en las raíces de sus pueblos y no en la copia e importación de modelos ya agotados como única posibilidad de acceder al mundo de la música, como había sucedido con generaciones anteriores a él.

3) Utilización de algunos elementos de la música indígena como medios de identidad. A lo largo de toda su obra musical tuvo en los instrumentos de percusión, en especial los de origen mexicano, una de sus principales herramientas de identidad y expresión.

Yolanda Moreno lo expresa así:

Basándose en la observación de instrumentos prehispánicos, descripciones de cronistas de la Colonia, y algunos ejemplos de música indígena viva, Chávez arribó a ciertas generalidades de estilo presentes tanto en la música indígena como en algunos pasajes característicos de sus obras más entrañablemente personales: uso de melodías pentatónicas o modales, polirritmias, movimiento paralelos de las voces, motivos repetitivos y un generoso uso de percusiones o instrumentos indígenas como teponaxtles, sonajas, tenabaris, tlapahuéhuetsl y jícaras de agua... En la discusión nacional y en la

búsqueda de un modo de ser a la vez mexicano e histórico, lo indígena adquiriría una súbita e inesperada importancia; era ampliamente negociable en los terrenos de la estética y la política.¹⁴¹

Alejandro L. Madrid coincide con lo anterior y lo expone así:

...la estética de Chávez es demasiado compleja y paradójica para ser clasificada simplemente como nacionalista ...Chávez fue un nacionalista y un neoclasicista, como también un modernista y un vanguardista aunque no siguió una progresión cronológica, lineal o evolutiva ...todas esas entidades coexistieron sincrónicamente.¹⁴²

Me ocuparé, en el presente capítulo, del Chávez modernista, que busca en obras como *Toccata* o *Tambuco*, renovar el lenguaje musical de su época. Ambas piezas son representativas, cada una en su respectivo momento, de nuevos rumbos dentro de su propia obra musical y deben ser consideradas como hitos tanto para la música mexicana como para el repertorio internacional para ensamble de percusiones.

***Toccata* (1942) y *Tambuco* (1964): un análisis comparativo**

En la revisión de la literatura que he realizado de la extensa bibliografía existente sobre el compositor mexicano Carlos Chávez y específicamente en lo concerniente a sus dos obras para ensamble de percusiones, *Toccata* y *Tambuco*, he encontrado que ambas piezas son de las que menos se han analizado o comentado en términos profundos. Se citan siempre por separado, como pertenecientes cada una de ellas, a cierta época, a cierto grupo de obras que corresponden a tal o cual tendencia formal o estilística y se les adereza con alguna pequeña anécdota.

Uno de los pocos autores que se detienen a hablar aunque sea brevemente sobre estas dos obras es Robert L. Parker, uno de los más reconocidos especialistas y biógrafos de Chávez. Parker afirma que la *Toccata* y el *Tambuco* se parecen entre sí:

...aunque fue escrita veinticinco [veintidos años, N. del A.] años después de *Toccata*, *Tambuco* se parece a su antecesora. Las dos obras tienen la misma longitud y ambas son para seis percusionistas.

¹⁴¹ Moreno Rivas, Yolanda, op.cit., p.146

¹⁴² Madrid-Gonzalez, Alejandro Luis, Writing Modernist and Avant-Garde Music in Mexico: Performativity, Transculturation and Identity after the Revolution, 1920-1930. Ph.D., Musicology, Ohio State University, 2003. p. 83

Toccata y *Tambuco* presentan una organización tripartita, si bien la última contienen amplias secciones en vez de movimientos.¹⁴³

A simple vista Parker tiene razón. Ambas tienen aproximadamente la misma longitud (*Toccata*, doce minutos, *Tambuco*, quince minutos), son para sexteto de percussionistas y presentan aparentemente una organización tripartita. Sin embargo, entre ambas piezas hay notables diferencias en todos los aspectos.

La organización tripartita de *Toccata* es evidente pues tiene tres movimientos claramente separados entre sí. *Tambuco* está construido en un solo movimiento y tiene a simple vista una forma similar a *Toccata*: Rápido-Lento-Rápido. Pero si la observamos detenidamente, *Tambuco* no tiene tres partes sino cinco, como se verá más adelante.

El principio de construcción de la *Toccata* se apega a normas formales tradicionales: la forma sonata. La mayoría de los autores que han dedicado su atención a *Toccata* coinciden en que la estructura formal de la pieza es el de una sonata. Y en efecto, como se vio en el capítulo anterior, la presentación del material motivico y el desarrollo de la pieza nos hace llegar a tal conclusión.

Por el contrario, *Tambuco* basa su construcción en la idea de *no repetición*, un concepto trabajado y desarrollado por el compositor en sus últimas etapas creativas. En la nota que Chávez presenta al principio de la partitura de *Tambuco* se explica brevemente su concepto de la no repetición:

La música de esta obra se desarrolla en un proceso permanente de evolución. Una idea inicial sirve como ‘antecedente’ de un ‘consecuente’, el que a su vez inmediatamente se convierte en un antecedente de un nuevo consecuente y así hasta el final de la pieza. También, un mínimo de elementos simétricos y repetitivos están presentes.¹⁴⁴

En esta misma nota de la partitura, Chávez hace hincapié en que la composición de *Tambuco* se desvía radicalmente de los procesos compositivos convencionales en todas sus formas:

¹⁴³ Parker, Robert L. *Carlos Chávez, el Orfeo Contemporáneo de México*, México D.F., 2002, CONACULTA, Ríos y Raíces, p. 82

¹⁴⁴ Chávez, Carlos, *Tambuco*, Score, Mills Music Inc. 1967. Notas de la partitura. Traducción del autor.

Esto por supuesto constituye una considerable desviación de los procedimientos contrapuntísticos convencionales y en efecto de las técnicas seriales en todas sus formas, siendo que todas estos recursos están basados en la repetición y la simetría.¹⁴⁵

La austeridad instrumental de *Toccata* (18 instrumentos, en su mayoría membranófonos) contrasta notablemente con la generosa dotación de *Tambuco* (46 instrumentos) en el que al extenso uso de membranófonos (19) y de todos los teclados de percusión que utiliza al máximo (marimba, xilófono, vobráfono, campanas tubulares, lira, celesta), agrega una importante dotación de instrumentos indígenas y otros accesorios.

El pródigo desarrollo de motivos rítmicos y temáticos del primer movimiento de *Toccata* con sus diálogos e imitaciones no se da en la primera sección de *Tambuco*. En éste, la interacción de las voces individuales se va a gestar muy gradualmente y cada una de ellas se desenvuelve de manera independiente respecto de las otras, y sólo van a tener coincidencias en puntos climáticos muy localizados.

El segundo movimiento de *Toccata*, de lentas y amplias sonoridades y contrapuntos de imitación entre el xilófono y la lira, es muy diferente a la intensa actividad colorística y contrapuntística de la parte central de *Tambuco* en la que cada intérprete desarrolla linealmente su voz. Ciertamente hay coincidencias en estas segundas secciones de ambas obras como es el uso de placas y teclados metálicos contra un teclado de madera: platillos, tams, gongs, campanas tubulares, juego de timbres y xilófono en *Toccata*; lira, campanas suizas, campanas tubulares, celesta, vibráfono y marimba en *Tambuco*. Sin embargo en *Toccata* estos instrumentos metálicos acompañan, casi inmóviles, una austera melodía en el xilófono mientras que en *Tambuco*, todos los teclados metálicos desarrollan un discurso propio e individual contrapunteando a virtuosos pasajes de marimba. El segundo movimiento de *Toccata* termina con una tenue sonoridad que da paso al tercer movimiento. Por el contrario, en *Tambuco* la irrupción del tam tam en dinámica *ff* culmina la sección central de teclados y da paso la siguiente sección, de breves dimensiones pero de una gran

¹⁴⁵ Chávez, Carlos, *Tambuco*, Score, Mills Music Inc. NY, 1967

intensidad rítmica que es desarrollada con diversos instrumentos de madera (xilófono, cajas de madera, claves).¹⁴⁶

El tercer movimiento de *Toccata* de clara estructura de sonata, contrasta con la línea discursiva de la cuarta sección de *Tambuco*, en la que Chávez presenta una a una las voces de los diferentes grupos de tambores, que en constante diálogo acumulan contrastantes intensidades rítmicas y dinámicas que desembocarán en una quinta sección (de ahí que no se puede ver a *Tambuco* como una pieza tripartita). Esta última es, de alguna manera, una síntesis de las cuatro secciones anteriores pues en ella aparecen mezclados instrumentos e inflexiones de cada sección que insisten en nuevos desarrollos lineales individuales (rítmicos, dinámicos, tímbricos, melódicos). El abrupto final nos deja una sensación de que tales desarrollos podrían continuarse de la misma forma hasta el infinito.

Toccata por el contrario, termina diluyendo la reexposición del tema inicial del movimiento y deja que el timbal presente sus últimas notas motívicas hasta desaparecer.

Chávez concibe la *Toccata* en un momento de plena madurez, pero al mismo tiempo de cambio en su quehacer creativo personal. Con *Sinfonía India* (1935) y *Xochipilli Macuixóchitl* (1940) su período nacionalista queda cerrado, dando paso a nuevos horizontes creativos. *Toccata* (1942) abre uno de estos horizontes al ser concebida como una obra moderna, de búsqueda. Usando sólo instrumentos de percusión se podría haber esperado algo mexicano, indigenista, tanto en instrumentación como en lenguaje, pero esto ya lo había hecho en *Sinfonía India* y en *Xochipilli*. Era momento de usar la percusión con un lenguaje moderno y original.

Veintidos años más tarde, Chávez concibe igualmente *Tambuco* en un momento de gran madurez, pero al mismo tiempo de cambio en su quehacer creativo personal. El camino es trazado ahora por el concepto de la *no repetición*. A pesar de tener una instrumentación con un número mayor de instrumentos de origen indígena, su lenguaje es nuevo, original.

¹⁴⁶ Chávez pedía que se consiguiera el instrumento más grande posible, como lo muestra su carta a William Kraft con motivo de los preparativos para la premier de *Tambuco* en Los Angeles, Ca. “Le recomiendo que se consiga un gong realmente formidable, de dimensiones fenomenales, algo que ciertamente puede obtener en LA.” Carta de C. Chávez a William Kraft del 17 de septiembre de 1965. *Epistolario selecto de Carlos Chávez*, selec., int. y notas de Gloria Carmona, México, 1989. Fondo de Cultura Económica, p. 949

Toccata y *Tambuco* son diferentes en muchos aspectos y marcan épocas muy definidas en la obra de su creador. Con *Toccata*, Chávez emerge renovado de un lenguaje nacionalista acabado en su propia obra y entra de lleno en una nueva etapa como compositor. *Tambuco* pertenece a una de las últimas etapas estilísticas en la vida creativa de Carlos Chávez.

Entender las diferencias composicionales y estilísticas entre *Toccata* y *Tambuco* es entender los momentos estilísticos por los que su autor atravesaba en el momento de componer cada una de ellas. Un juicio superficial de similitud entre ambas piezas provoca confusión y no permite entender a fondo los procesos estilísticos y de lenguaje que Chávez tuvo a lo largo de toda su obra.

III.1. *Tambuco* (1964) para seis percusionistas de Carlos Chávez

Debido a los cambios políticos y sociales ocurridos desde los inicios de la década de los años 60, tanto en Europa como en América surgió una gran inquietud creativa y deseos de cambio en el terreno de las artes generando múltiples tendencias estéticas. En la música y particularmente en el campo de las percusiones aparecieron varias obras de gran importancia para la especialidad: *Cantata para América Mágica* (1960) de Alberto Ginastera (1916-1983), *Circles* (1960) Luciano Berio (1925-2003), *Ocho Invenciones para Instrumentos de Percusión Op.45* (1962) de Miloslav Kabelac (1908-1979) y *Poème Symphonique for 100 metronomes*¹⁴⁷ (1962) de Gyorgy Ligeti (1923-2006).

El año de 1964 es de especial interés para la música para percusiones a nivel internacional. De la misma manera en que Chávez se interna en nuevas formas de expresión y composición a través de los instrumentos de percusión con su obra *Tambuco*, otros relevantes compositores coinciden en escribir en ese mismo año, piezas musicales que muestran una gran diversidad de tendencias y búsquedas estéticas. *The King of Denmark* de Morton Feldman (1926-1987), propone un esquema de notación novedoso, otorgando un particular concepto de libertad en la interpretación musical; *In C* de Terry Riley (1935), marca lo que para muchos autores es el inicio de la corriente musical minimalista; *Microphonie I* de Karlheinz Stockhausen (1928-2007), en la que se conjugan la interpretación acústica de un tam-

¹⁴⁷ Aun cuando esta pieza se trata de una pieza para objetos mecánicos exclusivamente, guarda una importante relación con el quehacer de los percusionistas.

tam en combinación con medios electrónicos; *Machine music* (1964) Lejaren Hiller (1924-1964) para piano, pista de sonidos electrónicos y percusiones. *Grafismo, minimalismo, música electrónica*, principio de *no repetición*, caminos diversos por los que va a transitar la música de los años posteriores a partir de esta década.

Dentro del repertorio mexicano también aparecen obras significativas de la literatura: el *Concierto para piano, timbales, timbres, xilófono y batería de percusiones* (1964) de Carlos Jiménez Mabarak (1916-1994) y el *Divertimento para instrumentos de Percusión* (1963) de Manuel Jorge de Elías (1939), segunda obra mexicana para ensamble de percusiones. Otra obra del propio Chávez y digna de ser mencionada en este punto es *Lamentaciones* (1962), para soprano, alientos madera y tres percusionistas en la que huéhuetls y teponaztlis dan a la voz un marco sonoro solemne y de gran expresividad.

Después de veintidos años de haber compuesto su *Toccata para percusiones*, Chávez vuelve a escribir para esta dotación pero bajo una nueva mirada. Pero los antecedentes de esta nueva concepción se remontan a 1958, año en el que compone su obra para piano *Invencción* que es con la que inicia la exploración de nuevas formas basado en el principio de la *no repetición*. El propio compositor lo declara al hablar de *Invencción*:

Cada obra tiene sus propios propósitos. Todas las obras son un experimento... *Invencción* trata de huir radicalmente del cliché clásico, o sea de la forma lograda a base de repetición.¹⁴⁸

Y más adelante:

...la exploración existe en toda la música que escribo, de manera consciente, sin forzarla... obedece a un sentimiento legítimo. En este caso concreto [de *Invencción*] debo decir que la repetición me cansa.¹⁴⁹

Este principio de la no repetición tiene a su vez su primer antecedente en una obra temprana: *Energía* (1925) y va a ser desarrollado muy posteriormente, en los años 60's y 70's. La descripción que Eduardo Mata hace de *Energía* en relación a su construcción es enteramente aplicable a *Tambuco*: "La obra [*Energía*] está consituída

¹⁴⁸ Entrevista a Carlos Chávez en *Diorama de la Cultura, Excelsior*, 5/nov/1961, en -Alcaráz, José Antonio. *Hablar de Música*. México, 1982. UAM Iztapalapa, p.14

¹⁴⁹ Entrevista, ibidem, p.15

por una fresca e incesante invención polifónica, polirrítmica y politímbica..." y más adelante señala que: "...Energía es un soberbio y seminal anticipo del rumbo que la música de Chávez habría de tomar en los años sesenta y setenta."¹⁵⁰

Obras que siguen esta misma línea de concepción son, por ejemplo, *Soli I* (1934), *Invención I* (1958) para piano, *Soli II* (1961), *Soli III* (1965), y *Soli IV* (1966), *Pirámides* (1968), *Discovery* (1969), *Initium* (1971) y de manera importante para nuestro interés, la obra *Resonancias para orquesta*, compuesta el mismo año que *Tambuco* (1964). Todas ellas entran en el grupo de las obras más complejas en la producción de Chávez. Robert Parker comenta al respecto: "Las obras creadas entre 1964 (*Resonancias*) [*Tambuco*]¹⁵¹ y 1971 (*Initium*) son las más experimentales, tanto por su contenido como por su forma."¹⁵²

El procedimiento constructivo de composición de la *no repetición* es trabajado por Chávez por igual en *Tambuco* y en *Resonancias*. Sus diferencias están determinadas fundamentalmente por la materia sonora con la que trabaja: la orquesta o el ensamble de percusiones. Inexplicablemente, *Resonancias* no se toca desde su estreno en México en 1964 y hasta ahora no he logrado conseguir ninguna grabación de la obra. Las similitudes entre ambas piezas son muchas. Una de ellas radica en el uso de las percusiones de origen indígena, que son usados inéditamente, fuera de todo contexto nacionalista. Robert Parker plantea:

Chávez incorporaba instrumentos de percusión indígenas en obras reconocidamente nacionalistas, pero recurría a ellos de un modo muy discreto en la mayor parte de las piezas orquestales.¹⁵³

Sin embargo, *Resonancias* es la excepción a esta regla pues usa estos instrumentos (maracas de guaje, metal y paja, raspadores de varios tamaños, jícaras en agua, etc.) dentro de la orquesta sinfónica con un lenguaje moderno y no nacionalista.

¹⁵⁰ Mata, Eduardo. Notas del CD: *Carlos Chávez*, 1994. Dorian Recordings. Serie: *Music of Latinamerican Masters*, La Camerata-Tambuco, Eduardo Mata, Director Musical. DOR 90215

¹⁵¹ El paréntesis [] es mío.

¹⁵² Parker, Robert L. *Carlos Chávez, el Orfeo Contemporáneo de México*, México D.F. 2002, CONACULTA, Ríos y Raíces, p. 101

¹⁵³ Parker, Robert L. *Carlos Chávez, el Orfeo Contemporáneo de México* México D.F. 2002, CONACULTA, Ríos y Raíces, p. 170 y 171

Tambuco para percusiones y Resonancias para orquesta sinfónica

El manejo interválico en ambas piezas es muy similar. Si en *Resonancias* Chávez aprovecha los recursos de la orquesta para trabajar especialmente el diseño melódico, construido básicamente por relaciones interválicas disonantes, en *Tambuco* procede de manera similar utilizando los teclados de percusión. La armonía resultante es en ambos casos, por regla, disonante; la consonancia es la excepción. Por otro lado, en *Resonancias* los juegos y desarrollos rítmicos son elaborados de manera inmediata. Le bastan los primeros 9 compases para trabajar el aspecto rítmico al presentar su primera idea (antecedente) usando una fragmentada entrada de los timbales a lo que responden las cuerdas con un disonante y agresivo bloque pizzicato, provocando la inmediata reacción de la sección entera de tambores; esto da paso a una nueva idea (consecuente), tejida en voces independientes de las percusiones que conduce (ya como antecedente) a la presentación de los alientos. En *Tambuco* los procesos rítmicos son al inicio más elaborados pero desembocan de manera similar en la sección melódica y armónica. El trabajo de experimentación con la disonancia (melódica y armónica) es muy similar en ambas obras.

Otras similitudes entre ambas piezas son los largos bloques sonoros elaborados en base a redobles muy cerrados de los membranófonos. Este procedimiento es evidente también en breves pasajes de *Soli III* (1965).

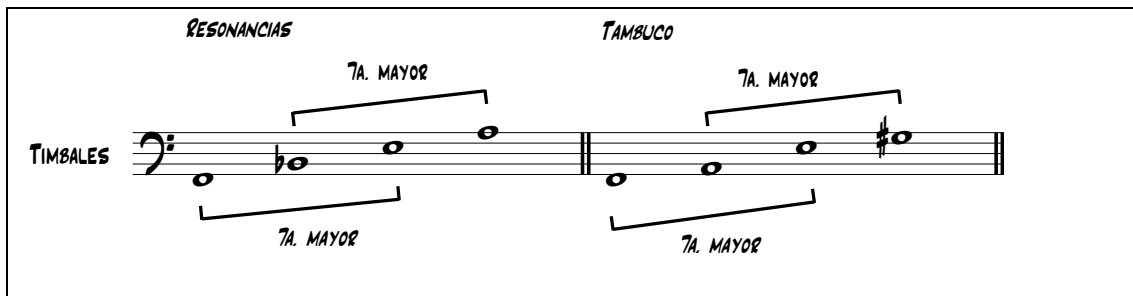
Fig. 39.

- <i>Resonancias</i> , compás 59 y ss., combinados con sonoridades oscuras y graves de alientos y cuerdas.
- <i>Tambuco</i> , compás 260 y ss.

La afinación de los timbales en las dos piezas es semejante pues contienen dos séptimas mayores intercaladas:

Fig. 39 Bis.

<i>Resonancias</i>	F-Bb-E,-A:	las séptimas mayores intercaladas son: F-E, B bemol-A
<i>Tambuco</i>	F-A-E-G#:	las séptimas mayores intercaladas son: F-E, A-G#



El análisis de obras musicales como *Tambuco* o *Resonancias* plantea la necesidad de emplear métodos de estudio diferentes a los convencionales. Yolanda Moreno Rivas lo expresa así, al referirse a *Discovery* (1969) y a un grupo de obras como *Tambuco* y *Pirámides* (1968), para las que "...cualquier intento por adoptar un marco teórico para el análisis y descripción, ofrece enormes dificultades."¹⁵⁴

La dificultad de análisis y asimilación por parte del intérprete radica fundamentalmente en que ya no son la melodía, la armonía y la repetición los parámetros que dan estructura y forma a la música, sino el ritmo, el timbre, la textura y el principio de la no repetición.

En *Tambuco*, Chávez aprovecha los recursos musicales de las percusiones para trabajar especialmente estos dos parámetros. Moreno Rivas describe en este punto a *Tambuco* como: "...un flexible molde estructural que despliega su idea medular de la no repetición... [y] adquiere singular precisión en la invención tímbrica y rítmica."¹⁵⁵

La escritura puntillista de *Tambuco* tiene ciertas similitudes y coincidencias con algunos pasajes de la música de Anton Webern. Moreno Rivas lo expresa así al referirse a *Discovery* (1969) pero que es igualmente aplicable a *Tambuco*:

La individuación expresiva de cada instrumento, la experimentación constante de mezclas tímbricas inesperadas o la continuidad melódica que viaja de un instrumento a otro... tanto como la escritura puntillista... son el equivalente chaviano del 'klangfarbmelodie' de los años sesentas."¹⁵⁶

Tambuco para seis percusionistas fue escrita en 1964 por encargo de Mrs. Clare Boothe Luce. Su estreno se realizó el 11 de octubre de 1965 por el Ensamble de

¹⁵⁴ Moreno Rivas, Yolanda, *Rostros del Nacionalismo en la Música mexicana*, México, 1995 ENM, UNAM, p. 179

¹⁵⁵ Moreno Rivas, Yolanda, *Rostros del Nacionalismo en la Música mexicana* México, 1995 ENM, UNAM, p. 180

¹⁵⁶ -Moreno Rivas, Yolanda, op.cit, p. 179

Percusiones de Los Angeles, bajo la dirección de William Kraft en el Leo S. Big Center of Los Angeles County Museum of Art, en la serie de conciertos *Monday Evening Concerts*.

Hay discrepancias en torno a la fecha de estreno de *Tambuco* en México: se afirma que se realizó el 12 de junio de 1968 en el Colegio de México en la ceremonia de inauguración de la Academia de Artes de México con el Grupo de Percusionistas de México bajo la dirección del propio compositor, quien además dictó una conferencia titulada: *El Arte eleva*.¹⁵⁷ Según la tesis del estadounidense Timothy Peterman se realizó el 14 de junio de 1968, en la Sala Manuel M. Ponce por las Percusiones de Estrasburgo.¹⁵⁸

Análisis musical de *Tambuco*, para seis percusionistas

El esquema de análisis de *Tambuco* que a continuación se presenta procede de la siguiente manera:

Se exponen los rasgos generales de cada uno de los parámetros utilizados por Chávez en la construcción de la pieza (forma, tempo, timbre, ritmo, métrica, dinámica, articulación, melodía, armonía) y después se realiza un análisis por secciones.

A grandes rasgos, el proceso de elaboración musical de *Tambuco* consiste en lo siguiente: aparece una sola voz, independiente, que va a delinear su trayectoria de lo simple a lo complejo y en la que el silencio cobra fundamental importancia. Aparece entonces una segunda voz, con la misma idea de desarrollo individual, y así sucesivamente, entran las demás voces. Si bien existe una independencia contrapuntística de cada una de ellas, el incremento de su actividad las hará coincidir en un breve punto culminante, la mayoría de las veces en un unísono rítmico o dinámico; a partir de este primer clímax reinicia una voz sola (a veces dos, cada una de ellas con independencia), con un nuevo desarrollo individual, a la que le sigue una segunda voz, con la misma idea de desarrollo individual y así sucesivamente entran las demás voces, siempre con la intención de llegar a nuevos clímax por acumulación de contenido e intensidad rítmica y dinámica; esto sucede en varias ocasiones hasta desembocar en un punto culminante, plenamente resolutivo que dará origen a una

¹⁵⁷ El entrevista de Gustavo Salas con Zeferino Nandayapa, éste comenta estos datos sobre el estreno. En: Gustavo Salas, op.cit. p. 28

¹⁵⁸ Peterman, Timothy James, *An examination of two sextets of Carlos Chávez: Toccata for percussion Instruments and Tambuco for six players*, D.M. Dissertation, Univ. of North Texas, 1986, 85 p.

nueva sección, la cual reinicia el mismo proceso, pero esta vez cambiando la sonoridad por medio del timbre o sobreponiendo material anterior (rítmico, tímbrico o de alturas), con material nuevo. Ejemplo:

Fig. 40.

INICIA UNA SOLA VOZ Y VAN APARECIENDO LAS DEMÁS VOCES, CADA UNA DE MANERA INDEPENDIENTE...

...HASTA QUE COINCIDEN EN UN UNISONO ↓ INICIA UNA SOLA VOZ → Y VAN APARECIENDO LAS DEMÁS VOCES

CADA UNA DE MANERA INDEPENDIENTE HASTA QUE COINCIDEN EN UN UNISONO ↓ INICIA UNA SOLA VOZ →

28

I. *f*

II.

III. *ff* *f*

IV.

V. *f*

VI.

33

Y VAN APARECIENDO LAS DEMÁS VOCES. CADA UNA DE MANERA INDEPENDIENTE...

I. *f p f p f p*

II.

III. *f*

IV.

V. *p* *f*

VI.

37

...HASTA QUE COINCIDEN EN UN UNISONO ↓ QUE DA INICIO A UN NUEVO DESARROLLO CON LA ENTRADA DE VI. LITAS

I. *f* *ff*

II.

III. *f* *ff*

IV. *f* *ff*

V. *f* *ff*

VI. *f* *ff*

En *Tambuco* el procedimiento antes descrito, es cíclico y reiterado en múltiples ocasiones, resuelto en cada una de ellas de manera similar y dando paso siempre a nuevas secciones.

Este proceso de tensión-distensión se mantiene a lo largo de toda la pieza de la misma manera que la música tonal lo hace, en términos generales, por medio de la resolución de tensiones armónicas y melódicas hacia los centros tonales.

Forma. A grandes rasgos y basándose en el *tempo* de la música, la forma de *Tambuco* es tripartita.

Fig. 41.

Rápido- Lento- Moderadamente rápido

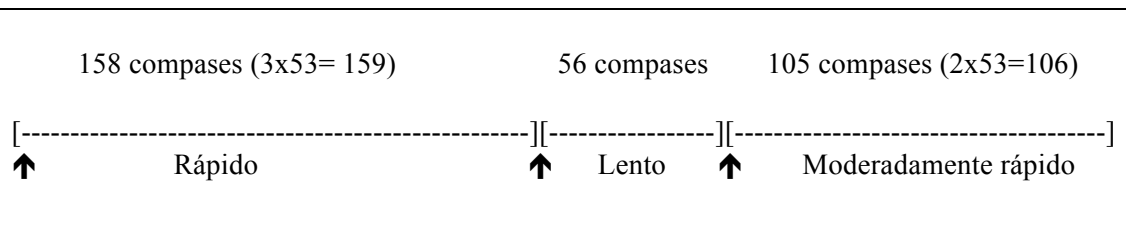
Desde este punto de vista, *Tambuco* es una pieza musical bastante equilibrada. Su duración en minutos y el número de compases de cada una de ellas es de:

Fig. 42.

Rápido: 5' 13", 158 compases
 Lento: 4' 57", 55 compases
 Moderadamente rápido: 5' 51", 106 compases

Tienen una duración semejante entre las tres partes y el número de compases es igualmente equilibrado de acuerdo a la velocidad de la música. De un total de 320 compases la parte rápida contiene 3/6 partes del total, la lenta 1/6 parte y el moderado rápido final las 2/6 partes restantes (siendo 53 la sexta parte de 320).

Fig. 43.



Lo relevante del caso es que con ello se puede apreciar claramente un plan formal cuidadosamente diseñado por el compositor.

Tempo. Un esquema más detallado de los *tempi* en *Tambuco* permite observar una forma:

Fig. 44.

Rápido-Moderado-Lento-Moderadamente rápido

El esquema de los *tempi* es el siguiente:

Fig. 45.

♩= 160	♩= 80	♩= 160	♩= 112	♩= 108	♩= 42	♩= 54	♩= 84	♩= 84
Compás #1	#64	#77	#102	#124	#159	#190	#215	#320
[-----][-----][-----][-----][-----][-----][-----][-----]								
↑	Rápido		↑	Moderado	↑	Lento	↑	Moderadamente rápido

Del primer compás hasta #101 el *tempo* es rápido, aun cuando en #64 cambia a la mitad de la pulsación (*Half as fast*) pero el movimiento rítmico de octavos continúa igual al realizarse ahora en dieciseisavos. En #77 regresa al ♩= 160.

A partir del compás #102 (♩= 112 *Meno mosso*) va a ir desacelerando gradualmente el *tempo* (pasando a ♩= 108 en #124) hasta llegar en #159 a un *tempo Lento* (♩= 42).

Este *tempo* lento va a aumentar ligeramente (#190 ♩= 54) hasta llegar en #215 al *Animato, non troppo mosso*. A partir del compás #320 continúa el pulso igual pero las figuras rítmicas de percusionistas IV, V y VI son muy rápidas. Esto es que el autor es cuidadoso al modular gradualmente los *tempi*, evitando cambios demasiado súbitos de velocidad.

Chávez es riguroso en cada aspecto de la obra y el *tempo* está expresado con toda precisión por medio de indicaciones metronómicas y al mismo tiempo con términos comunes en lengua italiana o en inglés:

Fig. 46.

<i>Vivo</i> ♩= 160
<i>Half as fast</i> ♩= 80
<i>Tempo primo</i> ♩= 160
<i>Meno mosso</i> ♩= 112
<i>Meno mosso</i> ♩= 108
<i>Lento</i> ♩= 42
<i>Piu Mosso</i> ♩= 54
<i>Animato, non troppo mosso</i> ♩= 84

Hay varios compases de transición en los que el autor reitera la velocidad a fin de evitar calderones o pausas no deseadas. En estos lugares hay notas o silencios de larga duración, pero el compositor hace énfasis en que estos espacios deben ser medidos y respetados en toda su extensión sin quitar o agregar nada evitando que sean

interpretados como calderones o pausas indefinidas. Los ejemplos más importantes son en los compases: #77, #168, #169, #170, #171 y #286.

Timbre. Un segundo parámetro que en conjunción con el *tempo* le da forma a *Tambuco* es el timbre. En la obra hay cinco secciones grandes claramente delimitadas por la instrumentación que coinciden con los cambios de *tempo* más importantes y que son fácilmente reconocibles auditivamente:

Fig. 47.

Sección A: Idiófonos (del compás 1 al 158)
Sección B: Teclados e idiófonos de metal con marimba (del compás 159 al 203)
Sección C: Idiófonos y teclados de madera (del compás 204 al 215)
Sección D: Membranófonos (del compás 216 al 285)
Sección E: Mezcla de todas las categorías anteriores (del compás 286 al 323)

Esquema de las secciones de *Tambuco* delimitadas por el timbre:

Fig. 48.

Sección A Compás #1 Idiófonos pequeños	Sección B Compás #159 Teclados e idiófonos de metal con marimba solista	Sección C Compás #205 Idiófonos de madera con marimba y xilófono	Sección D Compás # 215 Exclusivamente membranófonos con timbal solista	Sección E Compás # 286 Idiófonos de metal y madera, membranófonos, teclados de metal y madera y marimba
-------------------------------------------------	----------------------------------------------------------------------------------------	---------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------	------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------

El discurso de la música de Chávez es, en términos generales, eminentemente polifónico y contrapuntístico y para lograr una mejor distinción de cada una de las líneas que se van desdoblado a cada momento en *Tambuco*, el compositor utiliza una amplia paleta tímbrica. Esta es una de las características que definen el estilo orquestal de buena parte de la música de Chávez, como lo menciona Jesús Bal y Gay al hablar de la *Sinfonía Antígona*:

La gran variedad de colores puede serle necesaria solamente para vestir de manera adecuada las líneas y diferenciarlas unas de otras con especial claridad. Tal es el caso de Chávez en esta obra [*Antígona*] y, por lo general, en cuantas han salido de su pluma.¹⁵⁹

¹⁵⁹ Bal y Gay, Jesús, *La Sinfonía de Antígona de Carlos Chávez*, Revista Nuestra Música, Año V, Núm. 17, 1er trimestre de 1950, México D.F., p. 14

Ritmo. *Tambuco* es un profundo estudio de las posibilidades rítmicas que tiene la notación musical tradicional. Chávez recurre a estos recursos en su necesidad de mantener su principio de *no repetición* y presenta a lo largo de la pieza una amplia gama de figuras rítmicas que, al ser escritas para ciertos instrumentos, provocan un desarrollo técnico en su ejecución. El autor explota al máximo las diferentes variaciones que tienen los valores de unidad, mitad, cuartos, octavos, dieciseisavos, treintadosavos, tresillos, quintillos, seisillos y setillos.

Chávez aplica además un rigor absoluto en la duración de las notas, especialmente en los instrumentos resonantes (teclados metálicos, triángulo, platillos, tam-tam). Para ello presenta esta nota al pie de página: "**Sounds should not be permitted to vibrate beyond their written duration.*"¹⁶⁰

En el caso de los instrumentos que tienen pedal (vibráfono y celesta) también insiste en la precisión en la duración de las notas: "***Use Pedal only when as prescribed. Sounds without Pedal should not be permitted to vibrate beyond their written duration.*"¹⁶¹

Desde el punto de vista rítmico y de ensamble camerístico, la ejecución de esta pieza es un desafío para cualquier grupo de percusionistas.

Métrica. El compás de 4/4 es utilizado por Chávez como un adecuado molde sobre el cual vaciar sus elaborados desarrollos rítmicos y tímbricos. *Tambuco* mantiene esta métrica de 4/4 a lo largo de toda la pieza a excepción de cuatro lugares:

-En compás #102 cambia de un 4/4 a un compás de 2/4. Este cambio marca el inicio de un nuevo período dentro de la Sección A y cambia también de tempo a *Meno mosso* ♩= 112. En compás #112 cambia el 2/4 antes mencionado a un compás de 5/4 y marca la aparición de una nueva frase a cargo del güiro grave. En compás #124 regresa a 4/4 y vuelve a cambiar también el tempo a ♩= 108. En los dos lugares anteriormente citados, el cambio de tempo y de métrica indican claramente el cambio hacia un nuevo periodo. En compás #172 cambia de un 4/4 a un compás de 5/4, solamente para darle más amplitud a la frase del vibráfono. Al siguiente compás (#173) regresa a 4/4. En compás #180 cambia de un 4/4 a un compás de 5/4,

¹⁶⁰ *Los sonidos no deben vibrar más allá de su duración escrita.* [T. del A.] Chávez, Carlos, *Tambuco*, Score, Mills Music Inc. NY, 1967, Indicaciones iniciales de la partitura. Traducción del autor.

¹⁶¹ *Usar pedal sólo cuando se especifica. Los sonidos no deben vibrar más allá de su duración escrita.* [T. del A.] Chávez, Carlos, *Tambuco*, Score, Mills Music Inc. NY, 1967, p. 13 y 14

solamente para darle más amplitud a la frase de las campanas tubulares. Al siguiente compás (#181) regresa a 4/4 hasta el final de la pieza.

La dinámica en *Tambuco* cobra una gran importancia estructural pues es utilizada como medio de contraste y para marcar puntos climáticos y el inicio de nuevas frases o secciones. En la primera hoja de la partitura hay una nota en la que el autor define categóricamente el sentido que tienen las marcas dinámicas a lo largo de toda la obra:

Note: *ff* means playing absolutely as loud as possible; *pp* means playing absolutely as soft as possible; the intermediate degrees should be established accordingly.

Dada la potente naturaleza sonora de algunos instrumentos, Chávez es cuidadoso con el alcance de éstos con respecto a otros que pueden resultar más débiles. En compás #114, hace la advertencia al Percusionista IV, de no tocar más fuerte el güiro, que las lijas que están sonando al mismo tiempo: "...not louder than Sand Blocks."

Debido a la complejidad sonora de *Tambuco* y a la dificultad de balance de muchos pasajes, este criterio debe tomarse en cuenta permanentemente, aun cuando sólo lo indica en este caso particular.

Articulación. La música tonal se desarrolla, en términos generales por medio del desarrollo melódico y armónico. Los puntos climáticos y la separación de frases, períodos y grandes secciones están relacionadas con la tensión y distensión de la melodía y armonía hacia los centros tonales dominantes a lo largo de una pieza. Al no haber en *Tambuco* este tipo de premisas, Chávez recurre a diversas formas de generar puntos climáticos por medio del ritmo, el timbre y la textura, parámetros centrales en la construcción de la pieza:

Fig. 49.

- | |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <ul style="list-style-type: none">-Unísono rítmico y/o dinámico como punto climático (compás 23, 39-40, 54, etc.)-Acumulación polirrítmica (259, 276)-Cinetismo sonoro como breve clímax o que resuelve a unísonos rítmicos y/o dinámicos (279-280)-Engrosamiento de la textura por acumulación de voces y sonido (168)-Irrupción violenta de placas y/o instrumentos metálicos (168 platillo, tam tam 203)-Cambio de timbres (inicio de cada sección) |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

Melodía. En las líneas melódicas de *Tambuco* predominan los intervalos disonantes: segundas, séptimas y novenas mayores y menores y cuartas aumentadas. Los intervalos consonantes de octavas, terceras y sextas mayores y menos, son la excepción; los intervalos disonantes, la regla. Este procedimiento es aplicado uniformemente en toda la pieza.

Armonía. La armonía disonante a lo largo de toda la pieza se da como resultado del contrapunto entre dos o más instrumentos melódicos de percusión. Sus líneas individuales se relacionan entre sí provocando permanentemente choques disonantes. De esta manera el tejido tanto en su forma horizontal como vertical es intencionalmente disonante. El rigor en este punto es absoluto:

...mientras su técnica de no repetición no es suficiente por sí misma para producir una armonía desprovista de centros tonales, su uso persistente de disonancias severas tiende a eliminar cualquier funcionalidad que quizá se hubiera dado de otra manera.¹⁶²

Dotación instrumental. *Tambuco* se puede considerar también como un exhaustivo tratado de instrumentación percusiva. El manejo que hace el autor de los recursos rítmicos, tímbricos, de textura y melódicos demuestran el amplio dominio sobre la materia. Cada uno de los ejecutantes tiene en su dotación uno o varios instrumentos representativos de cada una de las categorías de las percusiones: idiófonos de agitación, percusión, entrechoque y ludimento, de metal o de madera, membranófonos y teclados de percusión. Chávez enumera con toda precisión en la hoja de instrucciones de la partitura los instrumentos que han de usarse y hace algunas recomendaciones para suplir aquellos que resultan difíciles de conseguir. Tal es el caso de los raspadores y de las jícaras, de origen indígena mexicano. El autor presenta ilustraciones que dejan claras las dimensiones y características de los instrumentos de uso poco común.

El instrumento que hasta ahora es casi imposible conseguir es el de las campanas suizas de bronce (swiss brass bells). William Kraft, director del ensamble que estrenó la pieza, recuerda vagamente este instrumento y desconoce el paradero del que se usó en aquella ocasión y que aparentemente era propiedad del compositor.

¹⁶² Walker, John L., *La Música de cámara para Oboe de Carlos Chávez*, Revista Pauta #57-58, CENIDIM, CONACULTA, INBA, Enero-Junio 1996, México D.F., p. 58

Hay diversas propuestas para su sustitución. Normalmente se usa una lira (glockenspiel), que tiene el registro requerido y cuyo timbre se acerca al de las pequeñas campanas suizas. Otra propuesta es la hecha por Timothy Peterman,¹⁶³ quien sugiere el uso de almglockens (campanas afinadas) que normalmente se venden montadas en un atril y que él cuelga en un armazón, añadiéndole un badajo a cada una de ellas. El inconveniente de esta propuesta es que la octava más aguda de este tipo de campanas que se puede adquirir es una octava más grave de la requerida por la obra. La propuesta que se aproxima más al sonido de las campanas suizas y que cumple con el registro requerido por el compositor es el de usar dos octavas afinadas de crótalos. Para el compás en que es requerida la agitación de las campanas (#202, tercer tiempo) se utilizan dos varillas delgadas de aluminio con las que se ejecuta un redoble sobre el mayor número de notas posibles, a manera de baqueta de *cluster*. La resonancia de los crótalos es mucho mayor que la que puede tener un juego de pequeñas campanas suizas como las que se piden, pero para el momento musical en que sucede esto, no afecta demasiado desde mi punto de vista pues es uno de los principales puntos climáticos de la pieza y la riqueza sonora de los crótalos enriquece la sonoridad del conjunto.

La dotación instrumental de *Tambuco* se presenta aquí para consulta. Para mayor detalle se recomienda consultar directamente la partitura:

Fig. 50.

•Percusión I: Raspador pequeño, agudo; Jícara en agua (tambor de agua), pequeña y aguda; Juego de timbres; Claves pequeñas; Bongós pequeños; Bongós medianos

Fig. 51.

•Percusión II: Raspador grande, grave; Jícara en agua (tambor de agua), grande, Platillo suspendido grande; Campanas suizas de bronce; Caja de madera; Tarola 4" ½ x 14"; Tarola 8" x 15"; Tarola 12" x 16"

Fig. 52.

•Percusión III: Sonaja metálica (sistro); Maraca; Triángulo; Campanas tubulares; Claves graves; Timbales sinfónicos

Fig. 53.

•Percusión IV: Sonaja de barro; Sonaja de paja; Maraca; Platillos de choque; Marimba (4

¹⁶³ Timothy J. Peterman, *An examination of two sextets of Carlos Chávez: Toccata for percussion instruments and Tambuco for six percussion players*, Tesis doctoral, North Texas State University, August 1986, p. 59

octavas); Claves extragrandes; Tom-tom 8" x 12"; Tom-tom 18" x 20"; Conga 11" x 30"

Fig. 54.

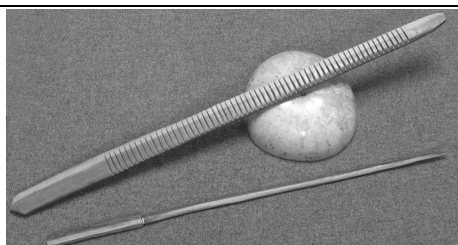
•Percusión V: Güiro pequeño, agudo; Güiro, grande, grave; Matraca, extragrande; Tap-a-Tap grande; Celesta (4 octavas); Xilófono sin resonadores (3 octavas)

Fig. 55

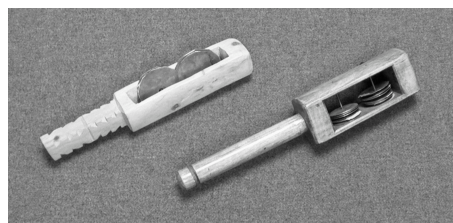
•Percusión VI: Lijas; Güiro grande, grave, (el mismo que V); Platillo pequeño, vibráfono (3 octavas); Xilófono sin resonadores (3 octavas, el mismo que V); Bombo 12" x 22"; Bombo 16" x 36"

Ilustración de instrumentos de *Tambuco*:

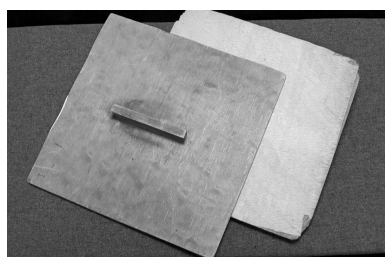
Fig. 56.



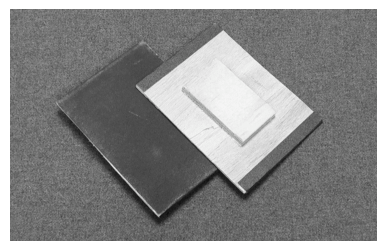
Raspador



Sonaja de metal



Tap-a-tap



Lijas

Fig. 57.



Matraca gigante

Fig. 59.

Fig. 59 displays musical notation for rhythmic figures. The first line is labeled "A2 FIGURAS RÍTMICAS CON DOS DIECISEISAVOS" and "FIGURAS RÍTMICAS CON TRES DIECISEISAVOS". The second line is labeled "FIGURAS RÍTMICAS CON CUATRO DIECISEISAVOS", "FIGURAS RÍTMICAS CON CINCO DIECISEISAVOS", and "FIGURAS CONCLUSIVAS DE LA SECCION". The notation includes various rhythmic patterns using eighth and sixteenth notes, with some measures containing rests.

Chávez recurre a procedimientos ya utilizados en *Toccata*, como el del movimiento cinético del sonido ("cinetismo sonoro"¹⁶⁴), en el que los octavos de un compás de 4/4 son ejecutados alternativamente entre todos los ejecutantes, produciendo el movimiento del sonido de un lado a otro (*Toccata*: compases #16, #139 y ss.; *Tambuco*: compases #46, #73, #75, 260, #279). Con este recurso se diluye esta sección en *ff*, compás #73 y *mf* en compás #75.

Sección A3. Inicia en compás #77 donde el *tempo* regresa a $\text{♩} = 160$ y termina en #101. Después de la rica sonoridad de A2, en esta sección A3 la textura se adelgaza regresando al discurso austero inicial, pero con figuras rítmicas muy sencillas, dinámicas muy tenues y silencios aún más largos. La entrada de la jícara cambia el carácter de la música y la hace más relajada.

Fig. 60.

Fig. 60 displays musical notation for rhythmic figures. The first line is labeled "A3 FIGURAS RÍTMICAS". The notation includes various rhythmic patterns using eighth and sixteenth notes, with some measures containing rests and triplets.

Fig. 61.

Fig. 61 displays musical notation for rhythmic figures. The first line is labeled "A3 FIGURAS RÍTMICAS". The notation includes various rhythmic patterns using eighth and sixteenth notes, with some measures containing rests and triplets.

Esta parte sirve como transición para el ingreso de nuevos timbres en la siguiente sección.

¹⁶⁴ Estrada, Julio, Editor. *La Música de México*, UNAM, 1984, México, D.F., Tomo 5, Capítulo IV, p. 182

Sección B: Teclados e idiófonos de metal con marimba. (del compás #159 al #203)

En esta segunda sección Chávez va a explorar a fondo los teclados de percusión. Hay pasajes musicales especialmente difíciles para el vibráfono y la marimba por lo que ambas tienen un carácter solista.¹⁶⁵

El proceso de elaboración de la línea melódica de cada voz se desarrolla bajo esta premisa: una primera nota es seguida de una nueva, siempre a un intervalo disonante (2a M o m, 7as M o m, 4as aum, 9as M o m). Ocasionalmente a una nota le seguirá otra a una distancia de un intervalo consonante (4a. justa, 3a. mayor o menor, 6a. mayor o menor, 8a. justa), pero siempre como escalón hacia una disonante de la primera.

La armonía resultante en esta sección, siempre disonante, es provocada por la coincidencia de intervalos disonantes. Otro procedimiento característico del estilo orquestal de Chávez utilizado en esta sección es el de doblar en unísono y/o en octavas, ciertas notas a las que superpone otras disonantes provocando una armonía dura y que además produce renovadas mixturas tímbricas.

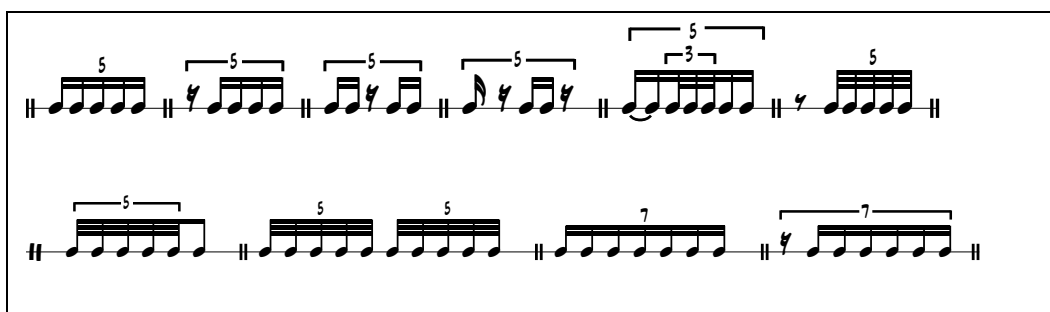
...el doblaje al unísono, tendiente a crear timbres neutros... el doblaje a la octava, en una curiosa alquimia que produce timbres nuevos cuya ascendencia resulta de difícil identificación.¹⁶⁶

La sección inicia en compás #159 con un *tempo*: *Lento* ♩= 42. La lira hace su presentación acompañada de idiófonos metálicos (triángulo y platillos), con los que elabora una melodía de timbres hasta llegar a un breve clímax que da paso a la entrada de la celesta. Ésta realiza dos breves frases, también contrapunteando con idiófonos y lira. Los platillos de choque cierran violentamente el período. El vibráfono limpia la atmósfera de idiófonos al iniciar un desarrollo que se va a complementar con la celesta (#174), la lira y las campanas suizas (#176). Nuevo clímax y entrada de campanas tubulares que inicia un desarrollo en el que los cinco teclados metálicos se unen para recibir la violenta entrada de la marimba. Ésta desarrolla un complejo solo acompañada de bloques melódicos metálicos. En compás #190 un cambio de *tempo* a ♩=54 marca la entrada de un largo solo de vibráfono, que

¹⁶⁵ Desde su estreno, *Tambuco* se anunciaba como una pieza "para marimba y percusiones", como es el caso del concierto realizado el 5 de abril de 1981, en el marco del Foro de Música Nueva. El solista siempre fue el extraordinario marimbista Zeferino Nandayapa (QEPD).

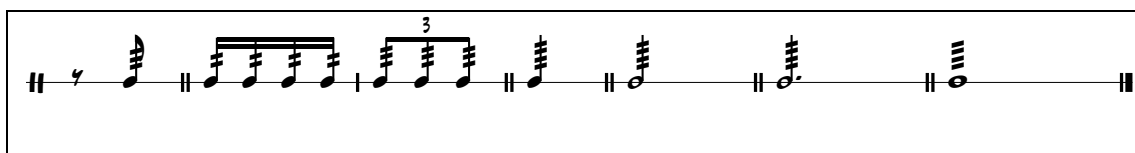
¹⁶⁶ Bal y Gay, Jesús, op.cit., p. 14

Fig. 67.



Los redobles y trinos en los teclados aportan un cambio en el color instrumental y generan tensión rítmico-melódica que es aprovechada por el compositor para culminar la sección. Posteriormente serán usados en los membranófonos con fines similares.

Fig. 68.



Sección C: Idiófonos y teclados de madera. Inicia en compás #205 y termina en compás #215. Esta es la sección de menor duración en la pieza y no varía ni en *tempo* ni en métrica. A pesar de que suele ser considerada como un puente de transición entre la sección de teclados y la de los tambores¹⁶⁷, en el presente trabajo se le considera una sección por sí misma, debido a que sus características rítmicas y tímbricas la distinguen de las demás. En tan sólo 11 compases el compositor elabora un intrincado tejido rítmico con figuras de dieciseisavos, treintaidosavos, quintillos y seisillos en sus múltiples variables, ofreciendo además texturas en base a instrumentos de madera exclusivamente: cajas de madera, claves, marimba, tap-a-tap y xilófono, siendo este último su principal protagonista.

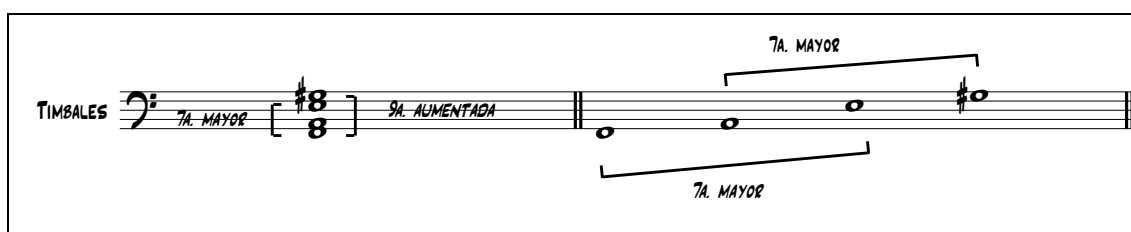
Es recomendable para la ejecución de *Tambuco*, el uso de un xilófono y una marimba de madera y no de material sintético como el kelson, a fin obtener una atmósfera tímbrica hecha exclusivamente con instrumentos de madera. La misma

¹⁶⁷ Timothy J. Peterman divide *Tambuco* en tres movimientos. Las secciones C y E del presente estudio, Peterman las considera como puentes de transición. Esto, en su tesis doctoral: *An examination of two sextets of Carlos Chávez: Toccata for percussion instruments and Tambuco for six percussion players*, North Texas State University, August 1986.

(compás #207, cuarto tiempo, compás #211, cuarto tiempo). La sección termina en compás #215 al engrosar la textura en un intenso clímax de disonancias rítmicas, que superpone figuras de sesentaicuatroavos, seisillos, quintillos, diecisesiavos, tresillos y octavos.

Sección D: Membranófonos. Inicia en el compás #216 y termina en #285. Al igual que la marimba y el vibráfono en la Sección B, la parte de los timbales tiene, en esta Sección D un carácter eminentemente solista. Su afinación contiene la misma idea de la sección de teclados, de manejar intervalos disonantes. Si consideramos las notas verticalmente, se forma un acorde de séptima mayor con novena aumentada. La relación interválica es de dos séptimas mayores entrelazadas: Fa-Mi, La-Sol#.

Fig. 72.



Esta sección se distingue de las otras por el procedimiento que el compositor utiliza para su construcción. Es igual a las anteriores, en cuanto a que aparece una sola voz a la que se le irán sumando otras voces, siempre con la intención de llegar a un clímax por acumulación de contenido e intensidad, también en varias ocasiones, hasta desembocar en un punto culminante que conduce a una nueva sección. Lo que es diferente es que el desarrollo contrapuntístico de cada voz ya no va a ser independiente sino que va a estar íntimamente relacionado con las demás voces y va a producir una especie de melodía de timbres mucho más lineal. Es decir, la línea discursiva (en este caso una “melodía” de alturas de tambores) está construida por todos los participantes de una manera más articulada y rítmicamente consonante.

La Sección D inicia con un brillante solo de timbales. Compases más adelante (#226) se agrega el Percusionista VI con dos bombos, que más que establecer un diálogo, vienen a complementar su discurso solista. En compás #236 llegan a un clímax que da paso a la entrada de percusionista IV con 2 toms y conga con el que se inicia una línea melódica entre los tres ejecutantes que culmina en compás #248, dando pié a la entrada de los bongós (Percusionista II). A partir de este momento se desarrolla una línea melódica construida entre los cuatro percusionistas (I, III, IV y VI) que

desemboca en una nueva sección interna, muy contrastante por el cambio de timbre y dinámica (compás #260) a cargo de los percusionistas II y V, con tambores con cuerda y en una dinámica *pp*. Aquí el proceso de lo simple a lo complejo vuelve a presentarse. Del compás #260 al #270, los percusionistas II y V van a desarrollar (con redobles *pp* en tambores con cuerda) sus propias líneas independientes, que terminan en #270. A partir de compás #271 van apareciendo cada uno de los seis percusionistas una a una las voces que por acumulación e intensidad llevan a un nuevo clímax rítmicamente disonante en #276 (octavos vs. tresillos y quintillos). En #277 surge un breve desarrollo, pero esta vez mucho más intenso en dinámica y figuras rítmicas de treintadosavos. Compases #279 y #280 son testigos de un clímax cinético resolutivo al repartir pequeños grupos de 4 dieciseisavos entre los seis ejecutantes.

Aparece un último desarrollo que contrasta en dinámica y textura, por medio de redobles cerrados en todos los tambores, rítmicamente disonantes, que desembocan en un escalonado *crescendo molto* con el que termina esta sección y pasando a la sección final de la pieza.

Sección E: Mezcla de todas las categorías tímbricas. Inicia en compás #286 y termina en compás #323. La sección E es una mezcla de texturas en las que se utilizan todas las categorías instrumentales presentadas anteriormente. Idiófonos de madera (claves, cajita y tap-a-tap) y metal (platillo) en combinación con membranófonos (con y sin cuerdas), teclados de madera (xilófono y marimba) y de metal (lira y vibráfono) son los protagonistas de esta última parte.

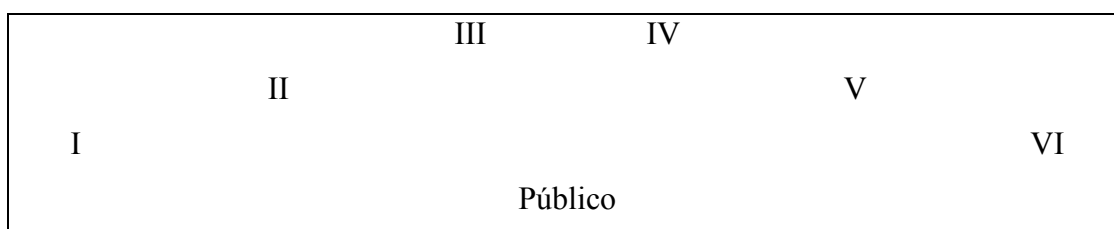
La sección comienza en compás #286 con la interacción puntillista entre instrumentos de madera y membranófonos. La sorpresiva irrupción de la lira y el platillo desatan un intenso discurso iniciado por los timbales, seguido con membranófonos por los percusionistas I, II, III y IV, que a partir del compás #286 emprenden un vigoroso desarrollo sonoro por acumulación e intensidad; cada uno de ellos lleva dos voces independientes (una en cada mano) sobre su grupo de tambores. Esto genera una poderosa masa polifónica que culmina en uno de los momentos más intensos de la obra y que es violentamente interrumpido en compás #303 por el tap-a-tap del percusionista V seguido de un tom y un redoblante. La entrada del vibráfono en compás #304 inicia un proceso en el que se van a combinar teclados con tambores. Después de dos oleadas breves, la marimba inicia el proceso final de la pieza (compás #320) con un furioso pasaje en treintadosavos, que no se va a detener sino hasta el

abrupto final. Las demás voces continúan su propio impulso sin permitir contagiarse de la furia de la marimba, salvo en el último compás (#323), en el que xilófono y vibráfono son arrastrados a la impetuosa corriente de treintaidosavos de la marimba que en el último compás se detienen súbitamente. Los membranófonos (percusiones I y III) terminan la pieza sin ser afectados por la avalancha de sonido final.

Este abrupto final nos deja sin aliento y con la sensación de que el desarrollo de la pieza podría continuar indefinidamente. Así lo expresan algunos autores como Timothy J. Peterman: "The termination of the movement is very abrupt and leaves the listener with the feeling that there will be more to follow."¹⁶⁸

Sugerencias interpretativas. Los problemas de ensamble para la interpretación de *Tambuco* son múltiples. La colocación cercana entre los ejecutantes es muy recomendable. Lo más común es colocar los instrumentos en el escenario de acuerdo al orden asignado en la partitura y formando un semicírculo para propiciar la comunicación visual entre los intérpretes:

Fig. 73.



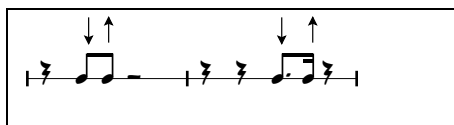
-Es recomendable un director. La ejecución sin éste es muy complicada y sólo ensambles con mucha experiencia lo pueden lograr.

-La Sección A está marcada a una velocidad muy rápida con breves y precisas intervenciones de cada uno de los ejecutantes y espacios de silencios muy largos. Estos silencios dificultan la precisión rítmica del conjunto. Es recomendable hacer ensayos con metrónomo a fin de establecer un pulso uniforme entre todos los participantes. Esta misma idea se puede aplicar a todas las secciones de la pieza pues uno de los problemas más importantes de ella es la precisión y el correcto ensamble rítmico de los percusionistas.

¹⁶⁸ Timothy J. Peterman, op. cit., p. 46. La terminación del movimiento es muy abrupta y deja al escucha con la sensación de que algo más va a suceder [Trad. del autor].

-El criterio de ejecución de raspadores, güiros y lijas debe ser unificado. Una sugerencia es tocar las notas a tiempo hacia abajo y las notas fuera del tiempo hacia arriba. El compositor lo ha sugerido e ilustrado en el compás #6 (Percusionista I):

Fig. 74.



-Se recomienda tocar los tambores de agua con baquetas de hule grandes, de las usadas para tocar marimba tradicional mexicana ya que con ellas se elimina el ataque y se obtiene de la jícara mayor vibración y un sonido más profundo.

-Algunos autores como Timothy Peterman recomiendan hacer algunos orificios en cada una de las tablas del tap-a-tap a fin de evitar que el aire impida el abrir y cerrar de las dos tablas. Estos hoyos facilitan la ejecución pero el instrumento se convierte más en un látigo que en lo que es: un tap-a-tap, que tiene un sonido seco y opaco.

-Por su sonido débil, la celesta debe ser colocada lo más cercana posible al público para que se pueda balancear con los demás teclados. El compositor pide a los Percusionistas I y III, no tocar más fuerte que la celesta (#176 y #178).

-Se insiste aquí en usar un xilófono preferentemente de madera y sin resonadores.

-Las figuras rítmicas de la marimba en compases #184 y #185 deben ser ejecutadas con toda precisión y en estricto *tempo*. Se da el caso de intérpretes que asumen este fragmento a manera de cadencia y lo interpretan libremente.

-El *gong extra large* debe ser un tam-tam lo más grande que sea posible.

-La matraca debe ser lo más grande y sonora que sea posible.

-Como ya se mencionó anteriormente las cajas de madera y claves deben ser de madera. Evitar reemplazos con instrumentos de plástico o con temple blocks.

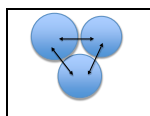
-Aunque la polifonía generada a partir de la Sección C (#206) es compleja, la precisión de los ritmos debe ser rigurosa y no interpretarse como algo aproximado.

-La Sección D, correspondiente a los membranófonos debe ser estudiada e interpretada con toda precisión pues por lo general la línea melódica de los tambores es una sola y debe ser ejecutada entre varios ejecutantes.

-A partir de compás #260 se sugiere a los percusionistas II y V realizar un redoble múltiple con cinco golpes por pulso. De esta manera el redoble es relajado y permite pasar de un tambor a otro lo más *legato* posible en dinámica de *pp* y sin cortar la

duración de las notas. Los tambores colocados en forma triangular y ligeramente inclinados entre sí permiten que el proceso de pasar de un tambor hacia otro, redoblando, sea más limpio y *legato*.

Fig. 75.



III.2. Manuel Enríquez (1926-1994) *Políptico* (1983)

Nacido en Ocotlán, Jalisco, Manuel Enríquez es uno de los músicos mexicanos más importantes de la segunda mitad del siglo xx. Realizó sus primeros estudios musicales de violín con su padre y luego con Ignacio Camarena y Manuel Bernal Jiménez.

Tras realizar estudios en la Julliard School of Music de Nueva York (1955-57) con Peter Mennin y Stephen Wolpe (alumno de Anton Webern), regresa al aletargado ambiente de México para dar a conocer lo que se estaba haciendo en otras partes del mundo. Desde entonces y a lo largo de varios años fundó diversos grupos y asociaciones musicales y multidisciplinarias encaminadas a la creación y difusión de la música nueva, cuyos objetivos primordiales eran los de:

...ofrecer una especie de frente de oposición a la programación musical que hasta entonces se estaba haciendo tan anodina en las diferentes instituciones dedicadas a la promoción de conciertos.¹⁶⁹

En estas agrupaciones, colaboró con las personalidades más importantes de la época que buscaban también sacudirse toda reminiscencia del nacionalismo musical mexicano, que a esas alturas ya resultaba reiterativo y cerrado: Francisco Savín, Joaquín Gutiérrez Heras, Raúl Cosío, Rocío Sanz, Leonardo Velázquez, Guillermo Noriega, Rafael Elizondo, Mario Lavista, Héctor Quintanar, Alicia Urreta y José Antonio Alcaráz entre otros. El mismo Carlos Chávez, figura central del discurso nacionalista, mostraba signos de haberlo superado, como se puede apreciar en sus composiciones de esa época.

Enríquez fue un magnífico violinista, entregado a la interpretación seria y comprometida de la música contemporánea que luchó permanentemente contra la

¹⁶⁹ Enríquez, Manuel. En: González, M. Ángeles. Saavedra, Leonora. *Música Mexicana Contemporánea*. México. Fondo de Cultura Económica. SEP 80. 1982. p. 39. El parentesis es mío.

actitud apática de cierto sector de atrilistas hacia este género musical. En entrevista con María Ángeles González el compositor y violinista nos revela un interesante código ético para el intérprete de música nueva. He aquí parte de la entrevista:

M.A.G.- ¿Que características crees que debe tener un intérprete de música nueva?

M.E.- ...en la actualidad debe llenar una serie de requisitos que no son de mayor ni de menor valor que los de la música tradicional, pero sí son distintos y se pueden resumir en pocas palabras:

1. Debe tener una gran honestidad, creer en lo que va a tocar, aunque no le guste.
2. Tener una gran dosis de información sobre todas las nuevas corrientes y un espíritu de humildad bastante amplio, al grado que si ignora una cosa o no está muy seguro de ella, es preferible que consulte al compositor o a colegas más experimentados, para no cometer equivocaciones lamentables.
3. Nunca debe estar satisfecho con su resultado; siempre debe pretender ir más allá de los límites que le han marcado hasta ese momento todas sus experiencias musicales.¹⁷⁰

Estas reglas de comportamiento pueden sonar extrañas o innecesarias para algunos, pero si las agregamos a las reglas de los músicos futuristas de Luigi Russolo, anteriormente citadas, descubriremos que en ambas están contenidos muchos de los fundamentos de un buen intérprete percusionista de la música de nuestro tiempo.

Manuel Enríquez, como compositor, fue uno de los primeros en romper con la tradición postnacionalista imperante en los años 50's y 60's. Su sólida formación como intérprete y compositor le permitieron lograr un “dominio cabal de los lenguajes tradicionales y una profunda exploración de los contemporáneos.”¹⁷¹

La compositora mexicana Alicia Urreta se encarga de describir con toda puntualidad la personalidad musical de Manuel Enríquez:

...dentro de un enclave determinadamente postnacionalista, Enríquez inaugura una diferente manera de pensar y de crear la música... Con él hace su aparición en nuestro medio una nueva forma de pensar y

¹⁷⁰ Enríquez, Manuel, en: González, M. Ángeles, op.cit. p. 42, 43.

¹⁷¹ Helguera, Luis Ignacio, en *Revista Pauta* #50-51, México, Sep-abril 1994. INBA CENIDIM, p.181

textualizar la música: los gráficos. Metros y ritmos tradicionales desaparecen. Un extraordinario oído interno le permite a este compositor el manejo de la temporalidad, del espacio, de la microrritmia, de la aleatoriedad, de los máximos y mínimos tejidos sonoros en oposición, de las formas por él ideadas cada vez y en cada caso, lo que sumado a un espléndido manejo de la instrumentación, es utilizado para entregarnos obras diferentes, audaces, plenas de un estilo personal y más que nada, contemporáneas.¹⁷²

Enríquez habla de las influencias estadounidenses o europeas de su música: de los estadounidenses toma la libertad de la improvisación y de los europeos el control y la definición del resultado final de la obra.

Leonora Saavedra hace una clara descripción de las características composicionales del compositor:

Enríquez utiliza a lo largo de su producción, técnicas que en su conjunto resumen la evolución de la música occidental del Siglo XX: politonalidad sobre formas clásicas, serialismo, aleatorismo, escritura gráfica y abierta y la vuelta a una escritura más fija.¹⁷³

Lo anterior nos ayuda a entender que el proceso evolutivo de Enríquez como compositor lo llevó a hacer uso de muy diversos recursos composicionales a los que se vió expuesto no sólo como compositor sino también como intérprete. Cabe aquí mencionar la influencia de la llamada escuela polaca de composición con la que Enríquez mantuvo estrecha relación. Esta escuela perseguía, desde fines de los años sesentas el uso de nuevos valores para la creación musical como la aleatoriedad, el uso de nuevas notaciones y la primacía del color del sonido sobre los demás elementos.

Los parámetros en la técnica de composición de Enríquez según sus propias palabras son “...la experimentación del color, el máximo aprovechamiento instrumental sin llegar al abuso. Hay un elemento que siempre me rige: el contraste.”¹⁷⁴

¹⁷² Urreta, Alicia, op.cit., p. 68

¹⁷³ Saavedra, Leonora. *Manuel Enríquez*. En *Revista Pauta* #17 México. UAM Iztapalapa. INBA. Enero 1986, p. 12

¹⁷⁴ Moreno Rivas, Yolanda. Op.cit. p.115

Cada parámetro es en su música, una herramienta de contraste. Pero es el color el elemento central en la música de Enríquez. Tan es así que uno de los cursos que impartía por todo el mundo se titulaba: *El uso del color instrumental como materia de composición*.

Enríquez desarrolló a lo largo de los años un sistema de notación especial cuya finalidad era permitir al instrumentista descifrar con facilidad las intenciones del compositor y darle libertad para tomar ciertas decisiones. Pero esta libertad llegó a ser malentendida en algunos casos como el propio compositor relata, por instrumentistas que por exceso de entusiasmo o por desgano, provocaban que el producto final quedara irreconocible hasta para su propio autor. A pesar de lo anterior, Enríquez siguió experimentando a lo largo de sus composiciones con diversas notaciones gráficas, que fueron cambiando gradualmente de una obra a otra hasta llegar a lo que él mismo dio en llamar *libertad controlada*:

Escribo notas de cierta altura pero la dinámica es muy precisa e igualmente la duración, o al contrario: duración imprecisa y la dinámica imprecisa pero las notas totalmente registradas, de tal manera que todo sea montable, reconocible y realizable.¹⁷⁵

Enríquez quien se consideraba a sí mismo como un compositor lírico y expresionista, tuvo una producción muy extensa: “Fue un maestro en abordar prácticamente todos los géneros musicales.”¹⁷⁶

Su amplio catálogo de composiciones incluye obras para muy diversas combinaciones incluída la electrónica y es uno de los compositores mexicanos que más ha escrito música de cámara y sinfónica en las que las percusiones son portagonistas centrales. Las obras más importantes de este tipo son:

Fig. 76.

<i>Encuentros</i> (1972)	4 percusionistas, orquesta de cuerdas, Laser I, multimedia, música electrónica
<i>Contravox</i> (1976)	2 perc., coro mixto, sonidos electrónicos
<i>Corriente Alterna</i> (1977)	orquesta sinfónica
<i>Interminado sueño</i> (1981)	4 percusionistas, actriz, orquesta de alientos
<i>Políptico</i> (1983)	6 percusionistas

¹⁷⁵ Moreno Rivas, Yolanda.op.cit. p.117 y 118

¹⁷⁶ Lavista, Mario, en *Revista Pauta #50-51*, México, Sep-abril 1994. INBA CENIDIM, p.181

<i>Interecos</i> (1984)	1 percusionista, sonidos electrónicos
<i>Díptico III</i> (1987)	1 percusionista solista, orquesta de cuerdas
<i>Manantial de Soles</i> (versión II) (1988)	6 percusionistas, mezzosoprano, piano
<i>Canto a un Dios Mineral</i> (1992)	1 percusionista, narrador

Hay que destacar que *Díptico III* es la primera obra mexicana para un percusionista solista con orquesta de cuerdas y que *Canto a un Dios Mineral* es una de las primeras piezas mexicanas para percusión sola.

Manuel Enríquez divide en tres, las etapas de su producción musical:

La primera se caracteriza por un proceso de experimentación muy extenso dentro del lenguaje politonal; la segunda, en la que hay un intento de regreso hacia el formalismo, a través de un anacrónico lenguaje serial; y la tercera, que es una amplia incursión dentro de los lenguajes más ‘abiertos’ y experimentales.¹⁷⁷

Políptico pertenece a esta última etapa de madurez del compositor en la que la notación logra transmitir claramente al ejecutante los eventos que deben ser ejecutados con precisión o con cierta libertad. La música fluye dentro de un marco temporal flexible, a veces libre, aleatorio, a veces moviéndose en el campo de la improvisación y en otros momentos regido por métricas precisas, estrictas.

Yolanda Moreno Rivas es una de las pocas historiadoras de música mexicana que dirige su atención a una obra nacional para ensamble de percusiones, en esta caso hacia *Políptico*, en su libro *La Composición en México en el Siglo XX*. El comentario mismo de Moreno Rivas aunque interesante, devela un poco el sentir que existe en torno a este repertorio:

...Políptico, para instrumentos de percusión, supera la dificultad de decir algo trascendente a través del uso exclusivo de las percusiones, sin reducirse a exponer un muestrario de sus recursos, para explayarse en matices delicados y ritmos apenas esbozados.¹⁷⁸

La frase: *supera la dificultad de decir algo trascendente a través del uso exclusivo de las percusiones, sin reducirse a exponer un muestrario de sus recursos*, es efectiva en

¹⁷⁷ Enríquez, Manuel, en: González, M. Ángeles. Saavedra, Leonora. *Música Mexicana Contemporánea*. México. Fondo de Cultura Económica. México. SEP 80. 1982. p. 41

¹⁷⁸ Moreno Rivas, Yolanda. *La Composición en México en el Siglo XX*. México. CNCA. 1994, p. 82

cuanto que es una de las preguntas centrales a las que se enfrenta el compositor ante el desafío de escribir para esta familia: *la dificultad de decir algo trascendente a través del uso exclusivo de las percusiones*. Sin embargo esta idea (decir algo trascendente) se la deben hacer los compositores por igual al escribir para cualquier tipo de dotación.

También podemos leer entre líneas que el repertorio percusivo puede llegar a resultar para críticos e historiadores en muchos casos, *un muestrario de recursos*, algo que no los seduce suficientemente como para darle seguimiento.

El comentario termina diciendo: *“para explayarse en matices delicados y ritmos apenas esbozados.”* Quien escuche *Políptico* de Manuel Enríquez, efectivamente oirá entre otras muchas cosas, ciertos matices delicados y ritmos apenas esbozados, pero no es posible resumir con esas palabras esta pieza que se caracteriza desde su inicio por intensas y sorpresivas sonoridades, de explosivos climas tímbricos y de contrastantes ambientes sonoros.

Análisis Musical de *Políptico* (1983) para seis percusionistas de Manuel Enríquez

La composición de *Políptico* para seis percusionistas fue terminada en octubre de 1983, según lo indica la misma partitura y está dedicada a Julio Viguera y la Orquesta de Percusiones de la UNAM (OPUNAM).

En febrero de 1984 el compositor realizó una última revisión en colaboración con la orquesta universitaria, que la estrenó el 16 de junio de 1986 en la Galería de la UAM, en un concierto conmemorativo del 60 aniversario del natalicio del compositor.

De un lenguaje pródigo en elementos de aleatoriedad, esta pieza está escrita con una combinación de notación tradicional y aleatoria. Con ello Enríquez da ciertas libertades en la consecución de los acontecimientos musicales pero es estricto en cuanto a la ejecución de los pasajes escritos en la partitura. Hay libertad, pero ésta es controlada. Su lenguaje es áspero y se aleja de las complacencias de la música armónico-melódica o de pulsación y rítmica regular. Los parámetros que dan estructura formal a la música son el timbre y la dinámica; el contraste es el elemento que da cohesión a las atmósferas creadas.

Enríquez domina con maestría el equilibrio de cada movimiento sonoro, sea éste de alturas (de grave a agudo), dinámico (de *pp* a *fff*), tímbrico (metal, piel, madera, vidrio), rítmico (patrones rítmicos, *accelerandos-ritardandos*), de masas sonoras

(*tutti*-solo) o de movimiento temporal (métrica estricta-pasajes aleatorios). El sonido fluye así de la tensión a la distensión con toda naturalidad.

La tensión en *Políptico* es generada por la acumulación gradual de voces (con rítmicas contrastantes entre sí) y con dinámicas ascendentes que parten por lo general del mínimo posible (*pp*) y que desembocan en unisonos rítmicos *tutti* en *ff*; en otras ocasiones pueden desembocar también en secciones aleatorias con la máxima intensidad dinámica posible.

La tensión interna en una voz individual, en especial en cada una de las cadencias, se desarrolla igualmente, con la acumulación de sonidos, el incremento de la velocidad rítmica y la intensidad dinámica.

La distensión en *Políptico* se alcanza con el descenso gradual de la dinámica y la disminución de actividad rítmica y tímbrica de las voces participantes. La distensión interna en una voz individual se alcanza por la disminución de la actividad rítmica y dinámica.

Dotación instrumental. La partitura de *Políptico* presenta una primera hoja de indicaciones en la que el autor enlista detalladamente los instrumentos que cada percusionista debe tocar. Al igual que en gran parte del repertorio para percusiones esta lista está en varios idiomas por lo que aquí presento dicha lista en español e inglés. Enríquez establece con todo detalle el tamaño y graduación de alturas de los grupos de instrumentos. En el caso de los rototoms y de los platillos especifica con precisión las medidas de éstos por lo que deberán respetarse con todo rigor:

Fig. 77.

Percusionista I		
-3 Tom toms graves graduados	3 tom toms	(tom tom)
-Tarola grande	snare drum large	(S.D.)
-Gong javanés grande	Low javanese gong	(Gong)
- Platillo suspendido 20"	suspended cymbal 20"	(Piato)
-5 cencerros graduados	5 cow bells graduated	(cow bells)
-Claves	claves	(claves)
-Campanas de viento metálicas grandes	large metal wind chimes	(chimes)
Percusionista II		
-3 Tom-toms agudos graduados	3 high tom-toms graduated	(T-toms)
-Roto-tom 16"	roto-tom 16"	(Roto-tom)
-Gong javanés mediano	Low javanese middle	(Gong)

-Platillo suspendido 16"	suspended cymbal 16"	(Piato)
-4 Bloques de templo	4 temple blocks	(T.B.)
-Güiro	Güiro	(Güiro)
-Campanas de viento, de vidrio	glass wind chimes	(chimes)
Percusionista III		
-Tarola pequeña	snare drum small	(S.D.)
- 2 Timbales cubanos	2 cuban timbales	(Timbales)
-Roto-tom 14"	roto-tom 14"	(Roto-tom)
-Gong javanés mediano	middle javanese gong	(Gong)
-Platillo suspendido 12"	suspended cymbal 12"	(Piato)
-Caja de madera grande	wood block large	(w. block)
-Cascabeles	sleigh bells	(sleigh bells)
-Campanas de viento metálicas pequeñas	small metal wind chimes	(chimes)
Percusionista IV		
-Bongós (2)	2 bongos	(bongó)
-Roto-tom 12"	roto-tom 12"	(Roto-tom)
-Tam-tam	tam-tam	(tam-tam)
-Platillo con sizzles	sizzles cymbal	(plato)
-Caja de madera pequeña	wood block small	(w. block)
- 4 Botellas graduadas	4 bottles graduated	(bottles)
-Sonaja	rattle	(sonaja)
-Triángulo grande	triangle large	(tringl)
-Tambor chino	chinese drum	(drum)
Percusionista V		
-4 Timbales (F,B,E,G)	4 timpanies (F,B,E,G)	(timp.)
-2 Tambores de frenos de auto (en la mesa)	2 brake drums (on table)	(brake drum)
-Lastra grande suspendida	large thunder sheet susp.	(lastra)
-Campanas tubulares	tubular bells	(bells)
-Teponaxtli	teponaxtli	(log drum)
-Maracas	maracas	(maracas)
-Raspador	scraper	(raspador)
-Campanas de viento de madera grandes	large wood wind chimes	(chimes)
Percusionista VI		
-Gran cassa	bass drum	(G. cassa)
-2 Congas	2 congas	(congas)
-Roto-tom 10"	roto-tom 10"	(Roto-tom)
-Lastra mediana suspendida	medium thunder sheet susp.	(lastra)
-Bloques metálicos grande y pequeño susp.	metal blocks large and small susp.	(metal blocks)
-Lira	bells	(glock)

Triángulo pequeño	small triangle	(triangl)
-Campanas de viento de madera pequeñas	small wood wind chimes	(chimes)

Es muy fácil caer en la elección errónea de los instrumentos que cada percusionista usa por lo que es recomendable la ordenación de los instrumentos por tamaños y registros pues la cuidadosa elección de instrumentos garantiza una mejor interpretación.

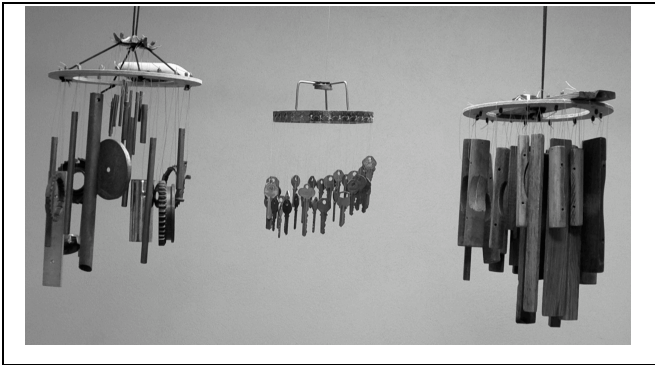
A continuación se enlistan los instrumentos desde el más pequeño y agudo hasta el más grande y grave. El número romano se refiere al percusionista que usa el instrumento:

Fig. 78.

Membranófonos (de agudo a grave):	Placas metálicas (de agudo a grave):	Ideófonos de madera (de agudo a grave):
IV. Bongós	III. Gong javanés pequeño	I. Claves
IV. Tambor chino	II. Gong javanés mediano	IV. Caja de madera pequeña
VI. Roto-tom 10"	I. Gong javanés grande	III. Caja de madera grande
IV. Roto-tom 12"	VI. Lastra mediana suspendida	II. 4 Bloques de templo
III. Tarola pequeña	V. Lastra grande suspendida	V. Teponaxtli
II. 3 Tom-toms agudos	IV. Tam-tam	Campanas de aire (de agudo a grave):
III. tarola grande	Platillos y triángulos:	II. Campanas de viento de vidrio
III. Roto-tom 14"	II. Platillo suspendido 16"	III. Campanas de viento metálicas pequeñas
III. 2 Timbales cubanos	III. Platillo suspendido 12"	I. Campanas de viento metálicas grandes
III. roto-tom 16"	I. Platillo suspendido 20"	VI. Campanas de viento de madera pequeñas
VI. 2 Congas	IV. Platillo con sizzles	V. Campanas de viento de madera grandes
I. 3 Tom toms graves graduados	IV. Triángulo grande	
V. 4 Timbales (F,B,E,G)	VI. Triángulo pequeño	
VI. Gran cassa		



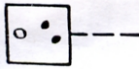




Por lo general existen muchas dudas sobre el tipo de *wind chimes* (campanas de viento) que se deben usar en esta obra. En la siguiente figura se muestran tres ejemplos de estos instrumentos que fueron usados durante el estreno de la pieza y que eran del agrado del compositor. El primero está construido con pequeños tubos, placas y objetos metálicos muy sonoros. El segundo está hecha con llaves de puerta común y el tercero con teclas de xilófono. Para el caso de las campanas de vidrio, consultar las usadas en *La Chute des Anges* en este mismo trabajo (p. 145).

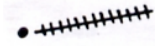
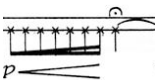



Fig. 79. Campanas de viento (wind chimes) de metal chica y grande y de madera



Descripción, notaciones y simbología. El compositor presenta en esta primera hoja de la partitura una distribución sugerida de los intérpretes en el escenario así como la explicación de la simbología utilizada para los diferentes tipos de baquetas y de la duración en segundos de las secuencias o las pausas (estas explicaciones se presentan en *itálicas*). Hay algunos signos de uso común en las piezas musicales de Eníquez que no están explicados en estas instrucciones. Aquí son presentados para aclarar dudas.

Fig. 80. Simbología

	-Segundos que dura la secuencia
	-Segundos que se cuentan en algunas pausas
	-Continuar tocando el material encerrado hasta el fin de la línea punteada
	-Sonidos que se tocarán lo más rápido posible
	-Calderón corto
	-Calderón largo
	-Calderón muy largo

	-Glissando y trémolo
	-Acelerando el grupo de notas
	-Desacelerando el grupo de notas
	-Golpe en teclado de percusión con baqueta de cluster sobre la región aproximada en teclas naturales
	-Golpe en teclado de percusión con baqueta de cluster sobre la región aproximada en teclas bemoles

Forma. *Políptico* consta de tres movimientos, tocados ininterrumpidamente y enumerados de esta manera en la partitura: I, II y III.

Timbre. Enríquez utiliza en *Políptico* una amplia gama de tambores, placas metálicas, campanas de viento (wind chimes), cencerros, cajas de madera y algunos instrumentos de origen mexicano como los teponaztlis y las sonajas metálicas. Utiliza dos teclados de percusión: campanas tubulares y lira (glockenspiel), pero su intención con ellos no es melódica o armónica sino colorística mediante el uso de baquetas de *clusters* (ver ilustración en página #147).

Métrica. En *Políptico*, Manuel Enríquez, hace uso de una interesante combinación entre escritura tradicional y escritura abierta. Esto es, que hay lugares en la pieza en los que hay un compás, un *tempo* definido y valores rítmicos tradicionales para más adelante convertirse en escritura sin compás, con valores proporcionales y medición aproximada en segundos de pasajes en los que interviene uno o varios ejecutantes a la vez. En esta obra siempre aparece el compás de 4/4, $\text{♩} = 60$.

Por otro lado las secuencias aleatorias medidas en segundos se pueden dividir así:

- a) el orden de los eventos está definido

- b) el orden de los eventos queda a elección del ejecutante
- c) los sonidos no tienen ninguna relación métrica y en su ejecución se sugiere seguir la impresión visual
- d) secuencias de cadenciales libres (*Libero*) en las que el orden de los eventos está sugerido.
- e) secuencias de libre improvisación delimitadas por segundos

Ritmo. El ritmo en *Políptico* es usado como elemento de contraste y puede ser:

- a) Rítmica tradicional: ritmos de mitades, cuartos, octavos, dieciseisavos, treintaidosavos, tresillos, quintillos, seisillos
- b) Ritmo medido, unísono, *tutti*, utilizado por Enríquez para acentuar los climas (ver letra B, 2o. y 5o. compases)
- c) Ritmo irregular, sin compás, libre y a criterio del intérprete, combinado con *accelerandos*, *ritardandos* o grupos de notas con plica de apoyatura que significa lo más rápido posible
- d) Patrones rítmicos encerrados en un recuadro o círculo que se repiten hasta el final de la línea punteada que les sigue. Estos ritmos deben ser ejecutados literalmente

Dinámica. La dinámica es uno de los parámetros de cohesión en *Políptico*. Está especificada con toda claridad y debe ser respetada con todo rigor. En conjunción con el ritmo y el movimiento de masas sonoras, el autor maneja los momentos de tensión y distensión de la música para lograr, según sus propias palabras: “...un equilibrio entre clímax y anticlímax.”¹⁷⁹ Las curvas dinámicas oscilan de un extremo a otro dando la impresión de masas sonoras que surgen de la nada y se presentan ante nosotros para luego volver a desaparecer. Esto crea un ir y venir de múltiples climas en constante desarrollo; la tensión y distensión por medio de la dinámica le dan vida y movimiento al discurso musical.

Es a través de la dinámica que Enríquez hace del contraste una de los principales rasgos que le identifican. Con ella enlaza los sonidos; los controla o los libera. En *Políptico* no existe el matiz *mezzopiano* (*mp*), signo inequívoco de que no hay puntos

¹⁷⁹ Moreno Rivas, Yolanda.op.cit. p.117

intermedios. El sonido puede ser cuidadosamente suave, tenue o decididamente presente, firme.

Armonía y melodía. Los conceptos tradicionales de armonía y melodía han sido conscientemente evitados en *Políptico*. El uso de teclados de percusión (juego de timbres y campanas tubulares) cumple funciones esencialmente tímbricas como por ejemplo, al ser ejecutados con baquetas de cluster.

Análisis musical por secciones de *Políptico*. A continuación se hace una descripción destacando los más puntos importantes y los procedimientos que el autor elabora para lograr la expresividad y el equilibrio musical. Su fin es lograr la comprensión de la intencionalidad expresiva del compositor en beneficio de una interpretación lo más fidedigna posible.

Fig. 81.

Movimiento I. Se divide en tres secciones	Sección I.1. Del inicio de la pieza hasta letra B Sección I.2. De letra C a G Sección I.3. Es una coda de letra G al final (H)
Movimiento II. Se divide en dos secciones	Sección II.1.- Sección aleatoria, de 60 segundos de duración Sección II.2.- Consiste en una larga cadencia de timbales sinfónicos
Movimiento III. Se divide en cuatro secciones	Sección III.1. Del inicio del movimiento a letra L Sección III.2. De letra M a letra O. Cadencias de percusionistas I, II, y III Sección III.3. Letra P Sección III.4. Letra R al final

Movimiento I. Sección I.1.- Del inicio hasta letra B. La obra comienza con el sonido (*ff*) de *glissandos* en platillos y gongs (Perc. III y IV) seguido de tenues redobles en tambores y la aparición de las wind chimes (Perc. I y II); estos dos compases son medidos en una métrica a la que se estará regresando siempre a lo largo de toda la pieza, un cuatro cuartos, $\text{♩} = 60$; lo anterior sirve como introducción para la primera cadencia de la pieza a cargo del Percusionista VI en congas y bombo. Al observar detenidamente esta cadencia se aprecia un equilibrio interno muy bien logrado, algo que sucede de la misma manera a lo largo de toda la pieza. Desde el

punto de vista dinámico la cadencia empieza en matiz *piano*, desarrolla un crescendo a *forte* y regresa a *piano*. Rítmicamente sucede algo similar y paralelo: inicia con dos notas (corta-aguda, larga-grave) que se alternan y aceleran hasta un *forte* en la nota aguda que una vez que llega al clímax, desacelera, desciende en dinámica hasta *piano* y desciende en altura pasando de la conga grave al bombo por medio de un *ritardando*.

La última nota del bombo, el instrumento más grave de toda la dotación instrumental de la pieza se enlaza al siguiente compás (en 4/4, letra A), que es un breve puente para la segunda cadencia de la pieza. Esta última nota del bombo es el inicio de una secuencia que va de *pp* a *f* y de lo más grave a lo más agudo en los tambores. Esto es: bombo, timbales de grave a agudo, pasando por toms grandes (Perc. I) de grave a agudo, toms pequeños (Perc.II) en la misma secuencia y remate *f* con acento en tarola aguda y rototom pequeño, que inmediatamente realiza un *glissando* descendente al mismo tiempo que la tarola, que desciende en dinámica para mantener un redoble pedal *pp* sobre el que los bongós (Perc. IV) realizarán su cadencia. Ésta se realiza de forma similar a la del Percusionista VI, pero esta vez ejecuta al final un *accelerando*, *crescendo* y *eccitando* que se enlaza en letra B, a un gran *crescendo tutti* que desemboca en el primer gran clímax de la pieza, tutti unísono rítmico en los membranófonos (2o. compás de letra B); hay un nuevo descenso dinámico y de alturas de los tambores que dejan solos a los timbales; éstos reinician un nuevo *crescendo* de la nota grave a la más aguda y se dirigen a un segundo clímax aún más agresivo, *tutti unisono fff* en placas metálicas (5o. compás de letra B, fin de Sección 1); acto seguido aparece una lluvia aleatoria de sonidos cortos (Sección I.2., letra C), metálicos de gran intensidad (cencerros, placas, cascabeles, frenos de auto, bloques metálicos) que se va a desvanecer en un largo *decrecendo* para dar paso a la primera sección enteramente aleatoria de la pieza (dividida en dos partes, letras D y E¹⁸⁰) que resulta contrastante con todo lo anterior.

Hasta ahora placas metálicas y membranófonos han sido los principales protagonistas; a partir de letra D aparecen instrumentos de madera y guaje (teponaztli, güiro, raspador, sonaja); los tambores son ejecutados con sutileza por medio de escobetillas, baquetas suaves o con las manos, logrando así variedad tímbrica; la masa sonora es

¹⁸⁰ A solicitud expresa del compositor, los eventos de cada voz en letra D y E deben ser muy espaciados entre si.

ahora irregular, amorfa; ya no se mueve en bloques como antes, siguiendo una misma dirección rítmica, dinámica y de alturas; ahora cada voz se torna independiente y las curvas dinámicas individuales son menos intensas; hay libertad controlada para el ejecutante. En letra E se origina un contraste tímbrico y dinámico: aparecen instrumentos, dinámicas y gestos de sonido corto y punzante (claves, wood blocks, frenos de auto, temple blocks, bloques metálicos); las placas y los tambores emplean ataques cortos y agresivos en dinámicas extremas; aparecen clusters en lira y campanas tubulares; hay una mayor explosividad; sin preparación alguna se llega a un súbito *pp* en letra F, que inicia un largo crescendo (20') de *pp* a *ff*, a cargo de los instrumentos de madera (claves, bloques de templo, cajas de madera, teponaztli), cada uno con ritmo y tempo diferentes entre sí, que culmina en un solo golpe conclusivo seguido de una brillante explosión de campanas de viento (wind chimes) hechas de metal, cristal o madera. Cabe resaltar aquí el magistral equilibrio que logra Enríquez de esta Sección 2, que inicia en la letra C con un intenso *decrescendo* metálico que conduce a dos partes aleatorias centrales (letras D y E) y que culmina en letra F con un gran *crescendo* con maderas. El manejo dinámico de las masas sonoras le da forma y equilibrio al discurso. Finalmente un golpe *fff* de tambores y una secuencia de octavos en gongs, de agudo a grave conducen a la letra G (Sección I.3.), con la entrada de un cluster de campanas tubulares y bloques metálicos; con tal resonancia congas y sonaja diluyen poco a poco el movimiento en un diálogo rítmico, cada uno con su propio tempo, *diminuendo* hasta la entrada del teponaztli (letra H) que concluye el movimiento, en una gradual disminución de notas y dinámica.

Movimiento II. Consta de dos secciones: **Sección II.1.** Inicia con una secuencia aleatoria medida en segundos (60') y en ella Enríquez crea una atmósfera ligera, basada principalmente en instrumentos metálicos y en dinámicas suaves (de *pp* a *mf*). El compositor hace especial énfasis en que la dinámica de esta sección no debe rebasar el matiz *mf*. Las intervenciones de los membranófonos son muy suaves (de *pp* a *p*) y proporcionan frecuencias graves que equilibran la brillantez de platillos, gongs, chimes, etc. Los idiófonos de madera y vidrio intervienen más activamente y agregan un poco de color contrastante a la sonoridad metálica prevaleciente. Las campanas tubulares ejecutan lentamente algunas notas aisladas en dinámica *ppp*; los intervalos entre ellas son disonantes: 4a. aumentada, 7a. mayor, 9a. menor, 2as. mayor y menor pero su intención no es melódica sino colorística pues el ataque de cada una de estas

notas queda entremazclada con otros sonidos. Esta atmósfera concluye con un violento bloque sonoro de los idiófonos metálicos (letra I), cuya resonancia da paso a la segunda parte del movimiento, la cadencia de los timbales.

Sección II.2. Los timbales inician su cadencia con las notas F#, B, E, G. El solo inicia con la nota más grave (F#) y sin moverse de ella hace una primera oleada dinámica de *pp* a *f*; cambio súbito de F# a G con una figura de acelerando y desacelerando y el G regresa a F; otro acelerando y crescendo de grave a agudo y el G agudo cambia a Ab que desacelera y con un intenso redoble crece a *fff* rematando con dos violentos dieciseisavos (E-B); aparece un redoble pedal ondulante en *crescendo* en F# sobre el que se acentúan rápidamente notas aisladas de los otros timbales; el *crescendo* desemboca en la nota A en *fff* con acento y glissando; nuevo *accelerando* gradual (sobre notas Bb, Eb y A) y otro pedal *ff* en dieciseisavos en la nota A jugando con figuras rítmicas en los otros timbales; continúan virtuosas figuras en dieciseisavos hasta llegar a sendos glisandos descendentes y *decrescendos* para regresar a la nota más grave F. El final de la cadencia y del movimiento se alcanza con la repetición en *crescendo* de *pp* a *ff* de un patrón rítmico sencillo de dos dieciseisavos y silencio de octavo (notas F, B, E, Ab), que *attacca* al movimiento III.

Movimiento III. Dividido en cuatro secciones: **Sección III.1.** Tras el *crescendo* de los timbales en el movimiento anterior, todos los tambores irrumpen violenta y sorpresivamente (*fff*) para dar inicio al Movimiento III, repitiendo aleatoriamente tupidos patrones encerrados en recuadros, consistentes en grupos de dieciseisavos acentuados seguidos de redobles igualmente acentuados y muy cerrados; no hay silencios ni *diminuendos*; la masa sonora es apabullante y tras 19 segundos de duración concluye abruptamente con un golpe seco de las membranas (letra K). La tensión persiste al permanecer un rototom (Perc. IV) solo, haciendo un redoble *pp* y *glissando* ondulante; tras 8 segundos, un nuevo impacto de placas, tambores y cajas de madera (*fff*) dan paso a un nuevo momento de tensión a cargo de los timbales que se quedan haciendo de manera similar al rototom, un redoble *pp* y *glissando* ondulante en lo más grave del registro por 9 segundos; en la letra L, la entrada de los bloques de templo (temple blocks) seguida de sonidos de platillo con arco y acordes de dos notas de la lira (glockenspiel) relajan la tensión acumulada; aquí los intervalos son disonantes (9a. mayor, 2as. menores) aunque una 6a. menor es la excepción; su

intensión es meramente colorística; el glisando ondulante del timbal permanece en toda esta sección; la entrada de las botellas graduadas imitando el patrón de los bloques de templo termina esta sección y abre el camino para las cadencias de los percussionistas I, II y III. En la letra M (Sección III.2.) el sonido ondulante del timbal grave es continuado por los rototoms de percusiones II y III; este efecto sonoro que proviene desde la letra K le da cohesión y continuidad al discurso. Con estos sonidos como base el percussionista I realiza virtuosos pasajes que en rápidas secuencias recorre todos sus instrumentos; en la segunda de estas secuencias los rototoms guardan silencio; continúa el solo del percussionista I, que termina con un rápido y violento patrón repetido en los tambores, que desacelera y desciende en volumen para dar paso a la cadencia del percussionista II (letra N). Suaves oscilaciones (*pp*) ejecutadas con escobetillas y batidores de triángulo en platillos y gongs de I y III acompañan ahora el solo del percussionista II. Éste elabora de manera similar a su antecesor intrincados pasajes solistas; concluye con un intenso redoble en *crescendo* de *p* a *fff* en platillo, cuyo sonido es súbitamente detenido para dar la entrada a la cadencia del percussionista III (letra O), que abre con cascabeles en *ff* y desacelerando seguido de suaves sacudidas de campanas de viento (wind chimes). Este solo es menos violento que los anteriores; el acompañamiento es sostenido en ritmo regular con maderas (caja y campana de aire de madera) que entran a la señal del gong; breves intervenciones de tambores y entonces el acompañamiento cambia de timbres (lastra y sonaja) aunque manteniendo el mismo pulso regular. El solo cierra con un rápido pasaje de tambores que crece y decrece hasta desaparecer para dar paso a la letra P.

En letra P (Sección III.3.) entra una de las secuencias aleatorias más intensas y contrastantes de la obra, con una duración de 60 segundos. Hasta este momento de la obra ya hubo cadencias individuales de todos los participantes; ahora esta sección es la cadencia de todo el grupo. Los patrones y módulos a tocar ya no son asignados individualmente como en las secuencias aleatorias anteriores. Ahora están presentados por familias instrumentales (tambores, platillos, etc.) y cada percussionista puede escoger libremente cualquiera de ellas, aunque coincida casualmente con otro en el mismo tipo de instrumentos y patrones; la dinámica y los pasajes rítmicos son extremos, violentos, virtuosos; el compositor insiste con la nota de la partitura, en la observancia cuidadosa de las pausas, baquetas, dinámica, etc. Esta vez la secuencia no termina abruptamente con un fuerte golpe sino por el contrario, con silencio (letra Q).

Tras esta gran pausa surge el sonido de las campanas de aire (wind chimes) que en combinación con botellas, triángulos y *clusters* en campanas tubulares y lira (glock) dejan una resonancia que es retomada por redobles (*pp*) de platillos suspendidos y lastras, que iniciarán un largo y tenso *crecendo* que conduce a la secuencia máxima de toda la pieza (Sección III.4., letra R). Enríquez pide aquí improvisar libremente en los tambores, con furia, a fin de generar un caos absoluto de tan solo 18 segundos; éste es interrumpido por un golpe *f* en instrumentos de madera (cajas, bloques, tepo) (letra S) que se quedan sosteniendo un suave redoble *pp*; maracas y sonajas entablan un diálogo rítmico, cada uno con su propio tempo en *diminuendo* de *f* a *pp* hasta desaparecer; la sonaja continúa con un redoble circular (*pp*) a la que le siguen güiro y raspador frotados lentamente; la pieza se extingue y los sonidos de claves, caja de madera y campanas de viento (wind chimes) caen como últimas gotas de agua (letra T); dos ataques en platillo con arco de contrabajo concluyen con su resonancia la pieza.

Sugerencias interpretativas. Por recomendación del autor todos los ejecutantes leen en la partitura general debido a que tiene que haber una coordinación y conocimiento de lo que cada uno de los percusionistas toca.

Políptico presenta a lo largo de toda la pieza una cadencia especial para cada uno de los percusionistas. En todas ellas debe haber una unidad interpretativa caracterizada por un estricto apego a todas y cada una de las notas y alturas escritas en la partitura. Esto es así porque se corre el riesgo de interpretar algunos pasajes cadenciales de manera aproximada. En ellos se pide ejecutar un grupo de notas que abarcan una larga combinación de los instrumentos de la dotación individual y deben ser seguidos al pié de la letra. El problema anterior conduce entonces al acomodo instrumental individual, el cual debe ser colocado por el percusionista en función de ejecutar correctamente los pasajes mencionados de manera solística.

En el movimiento I son los percusionistas VI y IV los encargados de ejecutar sus respectivas cadencias. En el movimiento II son los timbales los que elaboran la más larga y compleja de ellas. El virtuosismo requerido para la ejecución de la cadencia de timbales obliga al timbalista a realizar constantes cambios de afinación en cada uno de los tambores al mismo tiempo que realiza rápidos redobles y/o *accelerandos*.

En el movimiento III las cadencias de los percusionistas I, II y III son presentadas una detrás de la otra. En todas las cadencias Enríquez procede de manera muy similar;

las notas graves en dinámica *pp* a las notas agudas con *crescendos* y aumento de la actividad rítmica; son como olas que oscilan con regularidad, levantan en intensidad y actividad sonora y vuelven a descender, una y otra vez hasta que alcanzan la máxima intensidad, para pronto regresar a la frecuencias graves en dinámica *pp*. Los percusionistas IV y II en vez de esto último hacen un *crescendo* que conduce a la siguiente sección.

III.3. Federico Ibarra (1946), *La Chute des Anges* (1983)

Desde que Federico Ibarra ingresó a la Escuela Nacional de Música de la Universidad Nacional Autónoma de México para iniciar sus estudios musicales ya tenía muy claro que se dedicaría a la composición musical por lo que al tercer año de estudios presentó su primera obra musical al público. Sin embargo, a lo largo de sus estudios empezó a interesarse en otros terrenos de la música como el piano, la dirección orquestal y la escritura de artículos sobre temas musicales. Estas inquietudes lo desviaron temporalmente de su meta inicial hasta que finalmente decidió dedicarse de tiempo completo a la composición musical.

Ibarra pertenece a una generación de compositores que más que enfrentar academicismos obsoletos -como lo era el nacionalismo para ese momento- tuvo que buscar, entender y asimilar las vanguardias emergentes a nivel internacional, que se empezaban a conocer poco a poco en el país gracias a la labor difusora de personalidades como la del violinista y compositor Manuel Enríquez. Esta asimilación de tan diversos lenguajes, no se caracteriza dentro de su música, por la copia y repetición de fórmulas y procedimientos vanguardistas, sino por la utilización de algunos de esos recursos, cuidadosamente seleccionados, para alcanzar fines expresivos propios, logrando con ello evitar la creación de música construida en función del procedimiento como fin último. Federico Ibarra reconoce a Claude Debussy, Igor Stravinsky, Olivier Messiaen, Gyorgy Ligeti y en especial Witold Lutoslavsky, como los compositores de música que de una u otra manera han influido de manera importante en su quehacer musical como compositor. La inspiración creativa de Federico Ibarra se nutre, por lo general, a partir de manifestaciones artísticas como la poesía, la literatura o la pintura. Mario Lavista comenta sobre el compositor:

Lo que dice Ibarra, aquello que comunica y comparte con sus oyentes, ha sido cuidadosamente planeado y organizado en complejas

estructuras sonoras reveladoras de un refinamiento formal e intelectual; y si bien su música posee no pocos momentos de emotividad singularmente violenta y expresiva, hay siempre un control del material y un equilibrado sentido de la forma.¹⁸¹

Como se verá más adelante, Ibarra utiliza en su notación símbolos y gráficos que ilustran claramente sus intenciones:

...utiliza con suma libertad recursos vanguardistas como clusters, descensos y ascensos microtonales, glissandos, uso directo de las cuerdas del piano, etc.¹⁸²

Con el empleo de elementos tradicionales de la música en combinación con elementos de vanguardia, Ibarra logra un equilibrio con el cual alcanza sus propios fines expresivos dejando a un lado el experimento como fin en sí mismo.

La Chute des Anges (1983). En el caso particular de *La Chute des Anges*, algunos de los recursos y aportaciones que la constituyen como un hito¹⁸³ en el repertorio mexicano para ensamble de percusiones, son el uso de novedosas formas de ejecución, la incorporación de instrumentos no convencionales, la maestría en el manejo de la dinámica en conjunción con la tensión-distensión de las disonancias, y el color convertido en elemento de cohesión de la pieza.

La Chute des Anges fue compuesta en 1983 por invitación de Julio Viguera para la Orquesta de Percusiones de la Universidad Nacional Autónoma de México (OPUNAM) que desde principios de los años ochenta realizaba un importante número de estrenos del repertorio nacional e internacional, lo que motivó a los compositores mexicanos a escribir música para percusiones:

El año de 1983 representa un momento muy importante en la creación de música mexicana para percusiones. Además de *La Chute des Anges*, fueron escritas otras obras por compositores mexicanos en plena madurez y que son de primera

¹⁸¹ Ibarra Groth, Federico. *El Compositor como Portador del Tiempo. Discurso de ingreso a la Academia de Artes*. Academia de Artes. CNCA. 1997 México, *Respuesta de Mario Lavista*, p. 16. Bibl. CENART ML410 I22 A3

¹⁸² Moreno Rivas, Yolanda. *La Composición en México en el Siglo XX*. México. CNCA. 1994, p. 91

¹⁸³ Hito: persona, cosa o hecho clave y fundamental dentro de un ámbito o contexto.

importancia para el repertorio: *Políptico* de Manuel Enríquez, *Incitaciones y Remembranzas* de Francisco Núñez y *Paquilliztli* de Rodolfo Halffter.

Todas estas piezas musicales fueron dedicadas a la OPUNAM, cuya intensa actividad ya había motivado, dos años antes, la creación musical de jóvenes compositores becarios del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical Carlos Chávez (CENIDIM), cuyo director era en ese momento el maestro Manuel Enríquez. Siendo todos ellos alumnos de Federico Ibarra, realizaron en 1981 una entrega grupal de interesantes piezas para ensamble de percusiones: Jorge Paz, *Acuarelas*, para 3 percusionistas; Rodolfo Ramírez *Para seis*, para 6 percusionistas; Eugenio Delgado *Diarhythmus*, para piano, voz y 1 percusionista; Lilia Vázquez, *La ciudad dormida*, para 6 percusionistas y celesta; Roberto Medina, *En el espejo de un sueño*, para 2 percusionistas y piano.

"En ese momento sí era un imperativo el que los compositores mexicanos nos pusiéramos al día en todo lo que estaba sucediendo".¹⁸⁴

La idea inicial de componer para percusiones le entusiasmó a Ibarra, y gracias a la colaboración y el trabajo cercano con los percusionistas, fue que logró conocer a fondo los recursos y posibilidades expresivas de las percusiones. Algunas obras de Federico Ibarra anteriores a *La Chute des Anges*, como el ballet *Imágenes del Quinto Sol* (1980), *Oreste Parte* (1981) y algunas otras obras de música de cámara ya presentan un acertado y generoso uso de la percusión. Un ejemplo claro de ello es el acto II del ballet *Imágenes del Quinto Sol*, donde hay una interesante sección climática dedicada exclusivamente a los instrumentos de percusión.

En obras posteriores a *La Chute des Anges* como es el caso de los *Cinco Misterios Eléusicos* (1983), Federico Ibarra continúa con el manejo y exploración de los instrumentos de percusión que inició en *La Chute*. Otro caso similar es el de la ópera *Madre Juana* (1986), en la que:

...a pesar de que no está hecha para instrumentos de percusión sola
...los instrumentos de percusión tienen un lugar totalmente
preponderante en la orquestación ...[a pesar de que] una ópera no es
precisamente la oportunidad más feliz para ponerse a experimentar

¹⁸⁴ Entrevista a Federico Ibarra por Alfredo Bringas el 12 de marzo de 2009.

...[En *Madre Juana*] sí traté a los instrumentos de percusión con toda una serie de técnicas más o menos novedosas.

Entre todas estas piezas musicales hay, más que influencias o reiteración de recursos, puntos de contacto, pero sólo en lo relacionado con los procedimientos.

Aun cuando Ibarra ya manejaba adecuadamente las percusiones, fue sólo hasta que...

...a través de esta obra [*La Chute des Anges*] me empecé a adentrar en toda una serie de aspectos que hasta ese momento no conocía, como el uso de diferentes [tipos de] baquetas para dar un resultado diferente en la ejecución y el uso de diversos instrumentos que hasta ese momento no conocía... Fue con Julio y su grupo, que en ese momento estaba participando en casi todos los foros de música contemporánea que se hacían, que empecé a ver, a preguntar y a indagar sobre las percusiones... y así empecé a dar una respuesta musical a toda esta serie de conocimientos para realizar la obra.¹⁸⁵

Al hacerle la pregunta: ¿Hay algún elemento extramusical en el que se base su obra *La Chute des Anges* (poesía, pintura, literatura, tecnología, etc.)?, Ibarra responde:

En este aspecto sí quise, en *La Chute des Anges*, ponerle una especie de línea argumental... Cada uno de los movimientos tiene un nombre y ...puede existir la idea de que este nombre esté representando lo que quiera decir la música, pero en esencia la música es abstracta... y esto sí quisiera decirlo de una manera contundente.

La idea del título de la pieza surgió cuando el compositor hizo una visita al Museo de Louvre, en París y vio un grabado de dimensiones muy pequeñas con ese mismo título, que le impactó mucho debido a que, a pesar de pertenecer a la época renacentista parece ser un cuadro abstracto. Ibarra describe el grabado como:

...toda una serie de manchas... partiendo de un centro hacia los lados... sin [ser] realmente la representación de un ángel cayendo... sino [que] era una especie de cuadro abstracto... [y] me llamó mucho la atención... Entonces alrededor de este cuadro están hechos los tres episodios.¹⁸⁶

¹⁸⁵ Entrevista a Federico Ibarra por Alfredo Bringas el 12 de marzo de 2009.

¹⁸⁶ Entrevista a Federico Ibarra por Alfredo Bringas el 12 de marzo de 2009.

El cuadro inspirador de esta pieza musical permanece en la colección del Museo del Louvre. Aquí un ejemplo de los cuadros realizados por Le Brun sobre dicho tema:

Fig. 82. *La Chute des Anges* de Charles Le Brun (París 1619-1690)



Por otra parte, el grabado presentado en la portada de la partitura editada de *La Chute des Anges* no es el cuadro que inspiró la obra musical. Este grabado fue realizado por el artista contemporáneo francés Paul Antragne y representa la *Caída de Ícaro*.

Fig. 83. *La caída de Ícaro* de Paul Antragne. Autorizado para su reproducción en la partitura de *La Chute des Anges* para Ediciones Mexicanas de Música



El tema de la caída de los ángeles genera por sí solo una gran tensión dramática: la desobediencia de los ángeles a los mandatos de Dios y su inmediata expulsión. La tensión propia de este asunto está presente de manera central en las religiones judía, cristiana e islámica: es la lucha entre el bien y el mal. Y es aprovechada por el compositor para generar una lógica discursiva que le da dirección a cada uno de los movimientos a través del juego de fuerzas: *L'Ordre*, donde todo está en orden, es el bien, la estabilidad; *L'Appel*, la llamada, la tentación al pecado, la voz diabólica que invita al mal; *La Lutte*, la lucha entre el bien y el mal, la resistencia al pecado, a la desobediencia y finalmente *La Chute*, la caída del ángel. Rebelión y castigo, pero al mismo tiempo, liberación, con el logro del libre albedrío.

Federico Ibarra se planteó para la composición de *La Chute des Anges* una serie de búsquedas de diversa índole. La primera de esas búsquedas representó todo un desafío para el compositor y fue la de "*cómo formalmente se puede mantener una pieza.*"

Por ese tiempo Ibarra estaba inmerso dentro de algunas corrientes de vanguardia que fundamentaban los procesos de composición con una serie de experimentos. Para Ibarra, al paso del tiempo, estos procesos dejaron muy pocas obras musicales de valor. Sin embargo el reto para él fue el:

...cómo mantener una obra [utilizando] esos procesos, esos procedimientos, sin que se caiga... [y] sin caer en un cliché, sino que se mantenga como obra, y eso fue una de las cosas más complicadas para mí.

Este propósito es logrado en *La Chute* por Ibarra ya que, como se verá más adelante, cada una de las tres partes tienen internamente un equilibrio sonoro y de movimiento que le otorga unidad a toda la pieza: orden, inquietud, caos. La línea argumental de la que habla Ibarra se establece en la secuencia de los tres movimientos:

El primero se llama *L'Ordre* [*El Orden*] en donde ... todo camina como una especie de relojito en un cielo mítico. *L'Appel* [*La Llamada*] en donde algo empieza a contravenir este orden tan maravilloso y al fin y al cabo *La Lute*, [*La lucha*] y *La Chute* [*La Caída*].

Otra de las búsquedas en *La Chute* es la del timbre: "*Por otro lado esta obra se convirtió en una especie de estudio de color de los instrumentos de percusión.*"

El color es una de los aspectos que más le interesa resaltar, pero no como un experimento en sí mismo, sino como medio de expresión. Como el propio compositor señala, aquí podemos apreciar que en su música persiste "...la relación con Debussy, un mago de todos los colores."

Este interés tímbrico es descrito así por Mario Lavista:

Un marcado interés por el uso de combinaciones instrumentales inéditas con el fin de crear nuevas texturas de colores... Textura y color instrumental ocupan un lugar relevante en sus obras... Sin menoscabo de otros elementos... como la melodía, el ritmo y la armonía.¹⁸⁷

Un tercer desafío fue el de saber utilizar de manera apropiada los infinitos recursos y posibilidades sonoras que el instrumental ofrece, sin caer en la presentación de un catálogo de efectos y experimentos acústicos. El reto fue para Ibarra el saber decidir qué recursos utilizar y qué otros desechar a fin de no extraviarse en experimentos a veces innecesarios. Ibarra menciona como ejemplos de esos recursos la ejecución del vibráfono con arcos de contrabajo, el uso de baquetas de cluster en las marimbas, la utilización de ollas de acero, las campanas de viento de vidrio y metal, la ejecución de crócalos y cencerros encima de los timbales y la máquina de viento entre otros.

La Chute des Anges, música inspirada en una obra plástica inspiró a su vez la creación de una coreografía realizada por la maestra Gloria Contreras en 1983 y que forma actualmente parte del repertorio de danza contemporánea del Taller Coreográfico de la Universidad Nacional Autónoma de México. Se cierra así un círculo virtuoso entre las artes: artes plásticas, música, danza.

Cabe aquí hacer mención de una aclaración del compositor, que hace hincapié en que el título de la obra se debe mantener en idioma francés *La Chute des Anges*, tal como es el título del cuadro que la inspiró. Sin embargo en la versión coreográfica, el título ha sido manejado siempre como *La Caída de Los Ángeles*.

La Chute des Anges fue estrenada por la Orquesta de Percusiones de la UNAM el 24 de abril de 1983 en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México, en el marco del V Foro Internacional de Música Nueva.

¹⁸⁷ Respuesta de Mario Lavista, en Ibarra Groth, Federico, *El compositor...* op. cit., p. 16

Posterior a su estreno, la pieza fue ejecutada por la orquesta en múltiples ocasiones en festivales y foros de música contemporánea del país.

El 4 de noviembre de ese mismo año fue interpretada en concierto en la Convención Internacional de la Percussive Arts Society, en Knoxville, Tennessee, donde causó mucho interés entre profesores y percusionistas estadounidenses, quienes de inmediato solicitaron copias de la partitura y las partes.

La obra fue grabada por la OPUNAM compartiendo créditos con el grupo Da Capo en el disco *Cuarteto Da Capo* (UAM-I) y reeditada en 2007 por la UNAM y el Dr. Julio Viguera en la *Antología de la Música Mexicana Contemporánea de Percusiones*.¹⁸⁸ Al desintegrarse la OPUNAM, la pieza se ha tocado en México en muy pocas ocasiones.

Dotación instrumental de *La Chute des Anges*. Federico Ibarra utiliza en *La Chute des Anges* instrumentos de uso poco común que además asumen un papel protagónico que va más allá del simple efecto sonoro. Los instrumentos de teclado alcanzan nuevas dimensiones expresivas convirtiéndose en densas masas sonoras que se mueven lenta y expresivamente o que, por el contrario, estallan en violentos clusters ascendentes o descendentes. Los membranófonos son explotados en todas sus posibilidades al ser manejados como los engranes de una maquinaria de reloj, como sombríos rumores en el segundo movimiento *L'Appel (La Llamada)* o produciendo poderosas explosiones de sonido de la lucha de fuerzas (el bien y el mal) del tercer movimiento. Ollas de acero, campanas de viento y otras pequeñas percusiones colorean con sutileza el relato musical.

En la primera página de la partitura se presenta una hoja con la lista de los instrumentos que cada percusionista debe tocar. Esta lista presenta algunas ambigüedades que deben ser corregidas y unificadas. Algunos instrumentos se mencionan en idioma inglés, otros en italiano y unos más en español. Esto es algo que sucede con frecuencia en el repertorio nacional e internacional de percusiones por lo que en el presente análisis se muestra una lista de los nombres de los instrumentos en español, su correspondiente nombre en inglés y su abreviatura tal como aparece a lo

¹⁸⁸ *Antología de la Música Mexicana Contemporánea de Percusiones*, UNAM, Voz Viva MN 31, Julio Viguera A. Director y compilador. 2007. ISBN 970-32-3869-6. UNAM, ENM, RADIO UNAM, SACM.

largo de la partitura, con la finalidad de evitar dudas o confusiones en la elección de los instrumentos que han de utilizarse.

La dotación instrumental se presenta aquí en el mismo orden que está en la hoja de instrucciones de la partitura. Cada percusionista tiene una dotación similar a la de los demás: uno o dos teclados de percusión (a excepción del VI), membranófonos, placas metálicas (platillos, gongs, tam-tams, etc.) y accesorios diversos.

En la siguiente lista corregida se presenta el nombre del instrumento en español, luego en inglés y entre paréntesis la abreviación tal como aparece en la partitura:

Fig. 84.

Percusionista I		
-Xilófono	xilophone	(xilo)
-Triángulo	triangle	(trg)
-4 bloques de templo	4 temple blocks	(T.B.)
-Caja de madera	wood block	(w.b.)
-Tarola	snare drum	(tar)
-2 Platillos suspendidos	2 suspended cymbals	(Ptti. S.)
-2 Tom toms	2 tom toms	(tom tom)
Percusionista II		
-Vibráfono	vibraphone	(vibr.)
-Lira	bells	(glockenspiel)
-Campanita ¹⁸⁹	small bell	(camp. picc. da chiesa)
-Campanas de viento de vidrio	glass wind chimes	Sim. vidrio
-Campanas de viento de metal	metal wind chimes	Sim. metal
-Maracas	maracas	(maraca)
-2 Platillos suspendidos	2 suspended cymbals	(Ptti. S.)
-Bongós	bongos	(bongó)
-Quijada (o vibraslap)	jaw bone (vibraslap)	(Q)
-Flexaton	flexaton	(flex)
Percusionista III		
-Campanas tubulares	chimes	(campana)
-Lira	bells	(glockenspiel)
-4 Ollas de aluminio (ensaladeras)	4 Aluminium bowls	(A.B.)
-4 Gongs tailandeses	4 thai gongs	(gongs)
-Tam-tam grande	tam-tam large	(T.t.)
-4 Tom-toms	4 tom-toms	(t.t.)

¹⁸⁹ Después de oír muchas opciones, el compositor se decidió por un tipo de campanita muy pequeña que se usa popularmente como llavero, de sonido agudo y delicado. **Ver figura ?.**

-1 Timbal (20")	1 tympani (20")	(Timp)
Percusionista IV		
-Marimba 4 ½ octavas	marimba 4 ½ octaves	(marimba)
-Tarola	snare drum	(tar)
-Bongós	bongos	(bongo)
-Triángulo	triangle	(trg)
-Tambor de fricción	lion's roar	(L.R.)
-Caja de madera	wood block	(w.b.)
-2 Platinos suspendidos	2 suspended cymbals	(Ptti. S.)
-Lámina de metal pequeña	thunder sheet small	(lámina de metal)
-Crótalo afinado ¹⁹⁰	tuned crótalo	(crótalo)
-Campanas de viento de metal	metal wind chimes	(sim. de met.)
Percusionista V		
-Marimba 4 ½ octavas	marimba 4 ½ octaves	(marimba)
-Bombo	bass drum	(G.C.)
-Caja de madera	wood block	(w.b.)
-Máquina de viento	Eoliphone	(eoliph.)
-Campanas de aire de metal	metal wind chimes	(sim. de met.)
-Platillo suspendido	suspended cymbal	(Ptti. S.)
-Cencerro grave	low cow bell	(cencerro)
Percusionista VI.		
-4 Timbales	4 timpanies	(timp.)
-Gong	gong	(gong)
-Platillo suspendido	suspended cymbal	(Ptti. sosp.)
-Cencerro grave	cowbell low	(cencerro)
-Pandero	tambourine	(pandero)

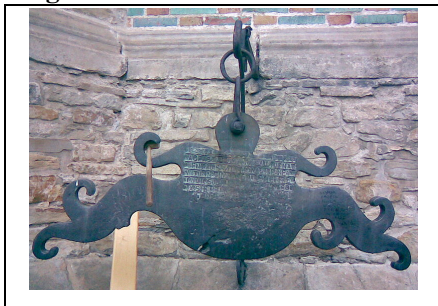
Para el análisis y descripción detallada de la dotación instrumental de *La Chute* hay que hacer varias aclaraciones sobre los instrumentos, las cuales ya le fueron comunicadas al compositor en fecha reciente para su corrección en una futura edición de la partitura.

Aclaraciones de instrumentación. Existen varios errores de nomenclatura de algunos instrumentos de percusión en la partitura de *La Chute des Anges*. Para empezar, en la lista de instrumentos se pide un *simantra*, pero éste no es el instrumento que el compositor quiere usar para la obra. Paso a aclarar esta situación.

¹⁹⁰ El autor no especifica qué nota se debe usar. Se sugiere escoger un crótalo que tenga buena resonancia en el timbal sobre el que se ejecute.

Un *simantra*¹⁹¹ es un instrumento de origen bizantino que consiste en un bloque de madera o de metal resonante que se encuentra colgado en los campanarios de los monasterios griego-ortodoxos y que son ejecutados por los monjes para marcar un pasaje del servicio religioso o para mandar algún mensaje específico (Fig. 85). El percutor, de madera o de metal se le llama *kopanos*.¹⁹²

Fig. 85. *Simantra* del Neamt Monastery, Rumania



Iannis Xenakis, compositor de origen griego retomó este instrumento y lo describió en los siguientes términos para su utilización en su obra *Oresteia* (1965-66), para orquesta y en su sexteto de percusiones *Persephassa* (1969):

*Los SIMANTRAS METÁLICOS son varillas de acero templado muy duro de 11 cm, de 20 mm de diámetro aproximadamente que son golpeadas con un batidor de triángulo o una baqueta con cabeza metálica. Los SIMANTRAS DE MADERA son piezas de madera muy dura y sonora de 60x 6 x 2 aproximadamente, suspendidas, golpeadas con una baqueta de madera o una baqueta de cabeza dura o metálica.*¹⁹³

En 1980, la *OPUNAM* interpretó el sexteto para percusiones *Persephassa* de Xenakis y al tratar de traducir el significado de la palabra *simantra*, se creó una confusión de términos y se cayó en el error de llamar *simantras* a las campanas de viento o *wind chimes* de origen indio y chino, que se cuelgan en las esquinas de las pagodas y los templos para alejar a los malos espíritus. Esto provocó un error involuntario del autor en la nomenclatura de la partitura. Los instrumentos que Ibarra quiere en la instrumentación de esta obra, al referirse a *simantra de metal* o *simantra de vidrio*,

¹⁹¹ *Simantra*: en ing., fr., it., también *semanterion*. Guido Facchin, *Le percussioni*, Biblioteca di cultura musicale. I Manuali EDT/SIdM, ISBN: 8870630684, p. 108

¹⁹² Guido Facchin, op.cit., p. 108

¹⁹³ Xenakis, Iannis, *Persephassa*, Éditions Salabert, Paris, 1970, partitura, segunda página, *Nomenclature des instruments*. Trad. del autor.

son estas campanas de viento o wind chimes, construídas de metal o de vidrio. El error persiste aún y está presente en la edición impresa de la partitura de *La Chute des Anges*.

A continuación se presentan fotos de los tipos de campanas de viento que el compositor prefirió para la interpretación de su obra.

Fig. 86. Campanas de viento de vidrio (glass wind chimes). En la partitura aparece como: "sim. vidrio".

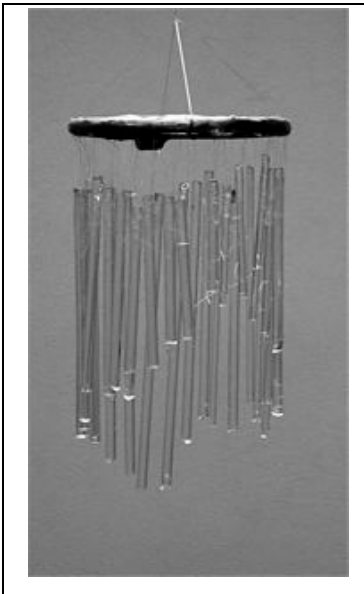
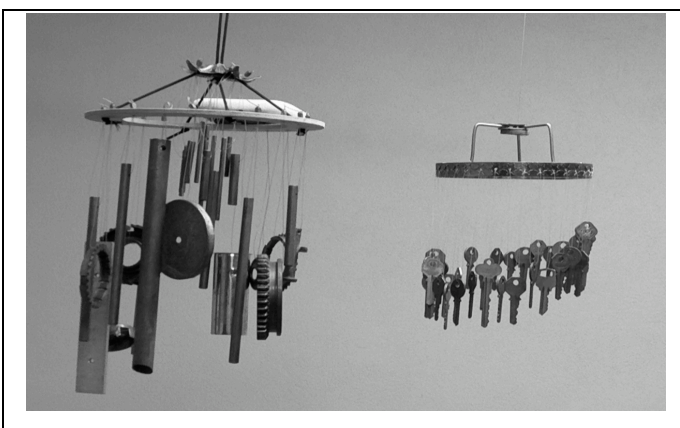


Fig. 87. Campanas de viento de metal (metal w. ch.). En la partitura aparece como: "sim. metal".



Por lo tanto, para *La Chute des Anges* úsense por *simantra de metal* unas campanas de viento metálicas (metal wind chimes) hechas de llaves de puerta de uso común o de piezas pequeñas de metal, como rondanas, tornillos, teclas, tubitos, etc., y por

simantra de vidrio úsese una campana hecha con trozos de varilla de vidrio utilizada en los laboratorios de química.

Otro instrumento que debe ser descrito con mayor claridad es la *campana piccola da chiesa*. El compositor se decidió, después de escuchar muchas opciones, por un tipo de campanita muy pequeña que se usa popularmente en México como llavero, de sonido agudo y delicado. Una campana de iglesia, por más pequeña que sea, resulta muy resonante y no cumple con la idea de sutileza sonora del compositor.

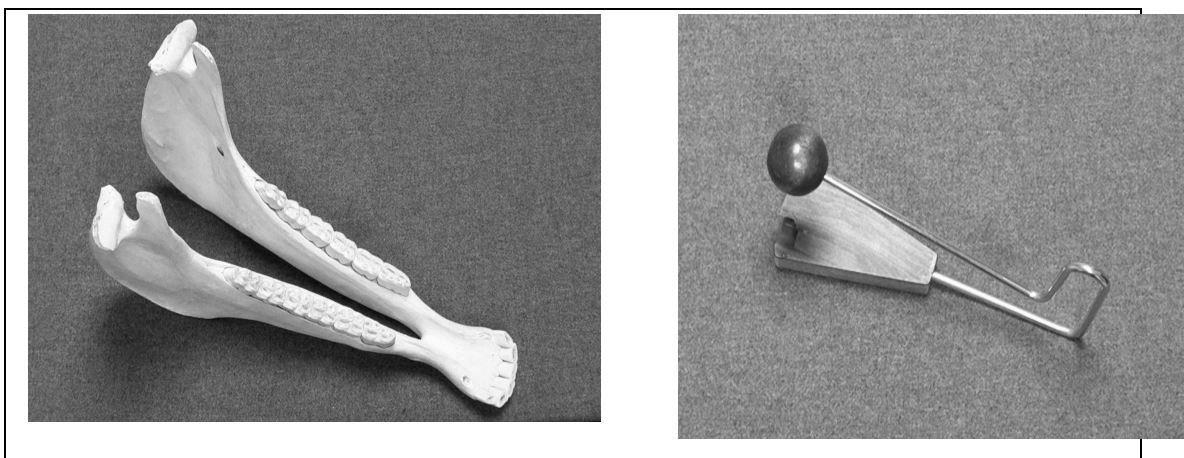
Fig. 88. Campanita



La lámina de metal se refiere a una hoja de acero delgada de 30cm. x 30 cm. que se agita con la mano y que es igualmente utilizada por Xenakis en *Persephasa*.

La *quijada* se refiere a una quijada de burro de las que se usan en la música veracruzana y en otras músicas del continente americano. De no ser posible conseguirla se puede sustituir con un vibraslap.

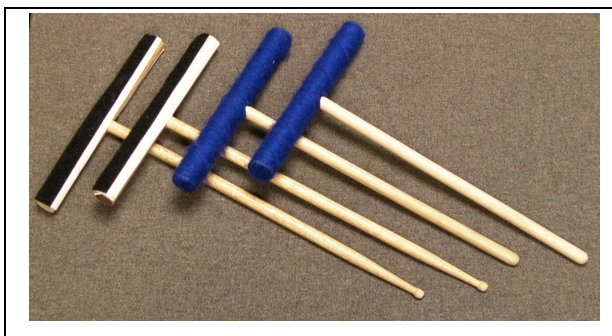
Fig. 89. Quijada de burro y su reemplazo: vibraslap (jaw bone or vibraslap). En la partitura aparece como: (Q)



Al percusionista III se le piden 4 gongs: debe decir 4 gongs tailandeses. En la grabación de la OPUNAM se usaron 4 tam-tams debido a que en ese momento la orquesta no contaba con 4 gongs tailandeses.

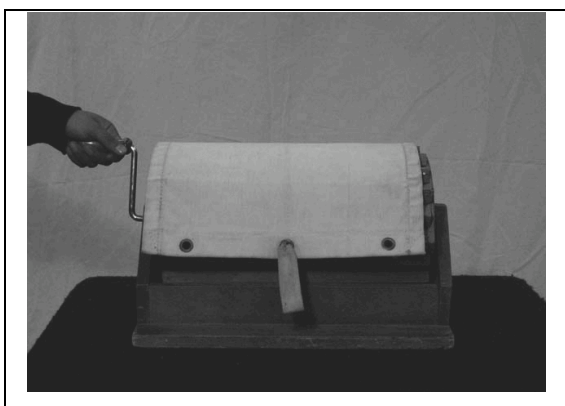
En la dotación del percusionista IV se le pide un "Lions roar": debe decir Lion's roar. Los percusionistas I, IV y V deben usar baquetas de clusters para el III movimiento. (figura 90).

Fig. 90. Baquetas de cluster



Para el final de la obra se requiere el uso de varias máquinas de viento. Idealmente cada uno de los percusionistas deberá ejecutar una.

Fig. 91. Máquina de viento



Notaciones y simbología.

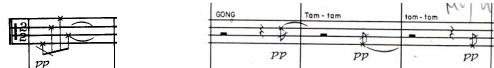
En la partitura de *La Chute des Anges* no hay una distribución sugerida de los intérpretes en el escenario, aunque lo más común y conveniente es ordenarlos del percusionista I al VI, de izquierda a derecha respecto del público. En la página 10 hay dos indicaciones al pie de la página para el timbal y tres más en la última hoja, al final del tercer movimiento, para los percusionistas III, IV y VI.

Presento aquí una lista completa de los signos no convencionales utilizados y su explicación a fin de evitar dudas en su interpretación. Las explicaciones en *itálicas*


son las hechas por el compositor y han sido extraídas de la partitura (páginas 10, 12, 13 y 14).

Fig. 92. Simbología de *La Chute des Anges*

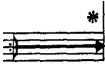
-Sonidos que se tocarán sin una rítmica específica sino aproximada (Mov. I):



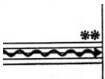
-Recorrer con el dedo la membrana del timbal de un extremo al centro (Mov. II):



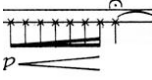
-Repetir cuantas veces sea necesario hasta completar la duración completa señalada por la flecha (Mov. II):




-Al dar el director la indicación para el nuevo evento, el instrumentista deberá terminar el [evento] anterior, no simultáneos (Mov. II):




-Acelerando el grupo de notas (Mov. III):




-Desacelerando el grupo de notas (Mov. III):



-Percutir el teclado con baqueta de cluster en región aproximada, teclas naturales (III):



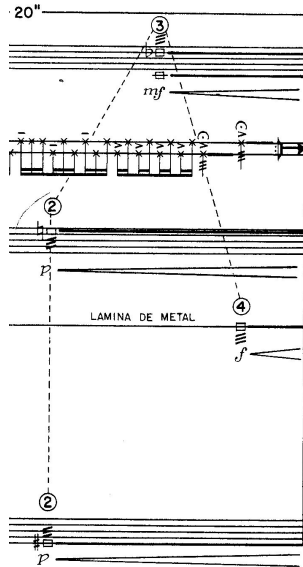
-Percutir el teclado con baqueta de cluster en región aproximada, teclas bemoles (III):



-Percutir el teclado con baqueta de cluster en región aproximada, teclas naturales y bemoles simultáneamente (Mov. III):

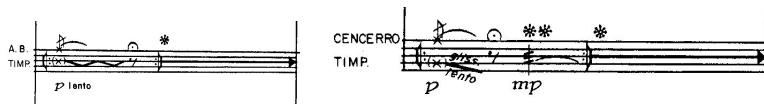


- Baquetas de cluster. Se usan para tocar lo anterior pero no hay símbolo en la partitura
- El orden de los números indica la secuencia en que deben de aparecer los eventos



(III., letra F)

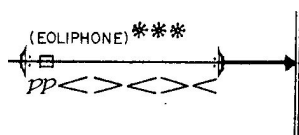
*-Emplazar los instrumentos (A. B., crótalo, cencerro) sobre la membrana del timbal, atacarlos (percutirlos) y subir y bajar el pedal del timbal según está indicado (en el caso que no se disponga de suficientes timbales, los instrumentistas III y IV se desplazarán en el compás anterior hacia el instrumentista VI para realizar sus eventos (Mov. III):



** - Recorrer con el dedo la membrana del timbal de un extremo al centro.



***-Estas partes son opcionales en el caso que se cuente con más de 1 Eoliphone (Mov. III):



Análisis Musical de *La Chute des Anges*

Forma. *La Chute des Anges* consta de tres movimientos:

I. *L'Ordre (El Orden)*

II. *L'Appel (La Llamada)*

III. *La lutte et la chute (La lucha y la caída)*

Fig. 93.

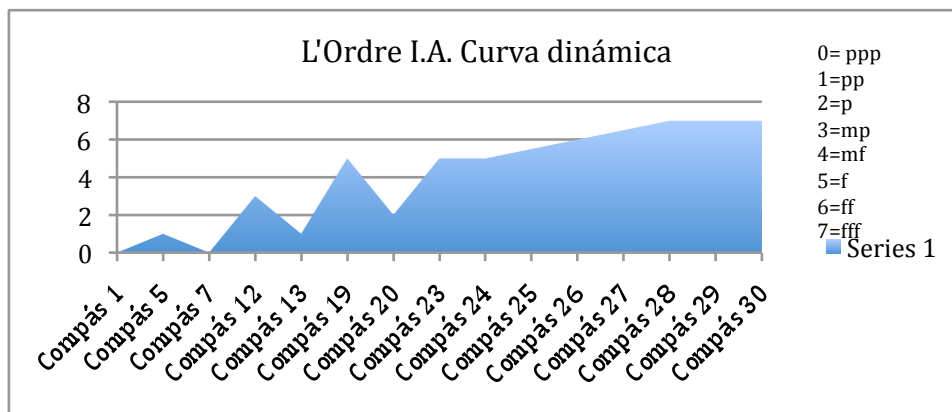


Cada uno de estos movimientos está a su vez subdividido en varias secciones (Fig. 93) que surgen a partir del manejo que Ibarra hace del timbre, la textura, la dinámica y el ritmo, que son los elementos que le dan forma a la música.

I. *L'Ordre (El Orden)* tiene una forma tripartita A-B-A' (anotado como I.A.-I.B.-I.A'). La sección A y la A' son similares en el material musical, la instrumentación, la rítmica y la dinámica. La sección B contrasta con las otras dos en todos los aspectos.

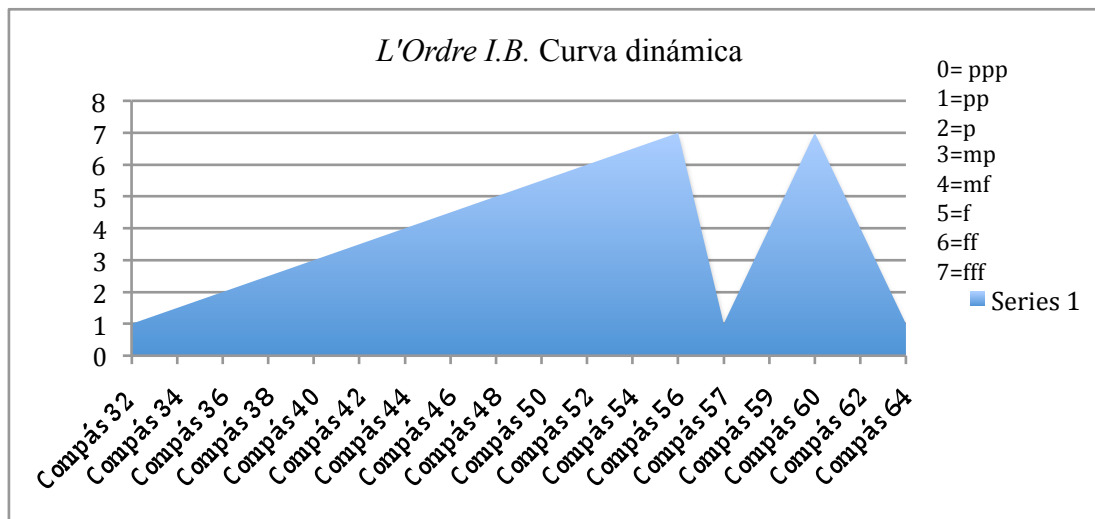
I.A. En esta primera sección la disonancia y la dinámica se conjugan para ir delineando puntos climáticos. A mayor dinámica, mayor disonancia y viceversa (Fig. 94). El ritmo es estático.

Fig. 94.



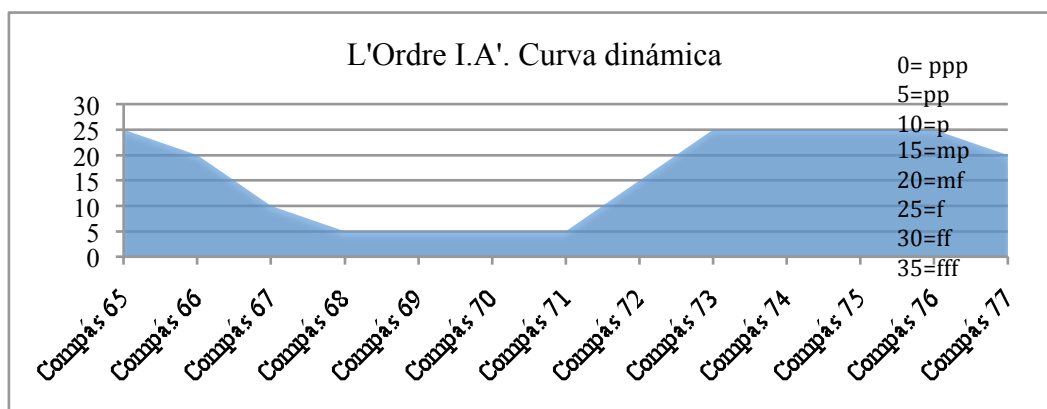
I.B. En esta sección la instrumentación cambia radicalmente respecto a la sección anterior. Inicia una gran actividad rítmica que entreteje gradualmente un denso entramado de ostinatos, a cargo de los membranófonos. La dinámica y la textura se incrementan simultáneamente hasta alcanzar el clímax de toda la sección (Fig. 95).

Fig. 95.



I.A'. Los timbres de esta sección son similares a la sección I.A. Al igual que en la primera sección la dinámica y la disonancia producen puntos climáticos. El ritmo es nuevamente estático (Fig. 96).

Fig. 96.

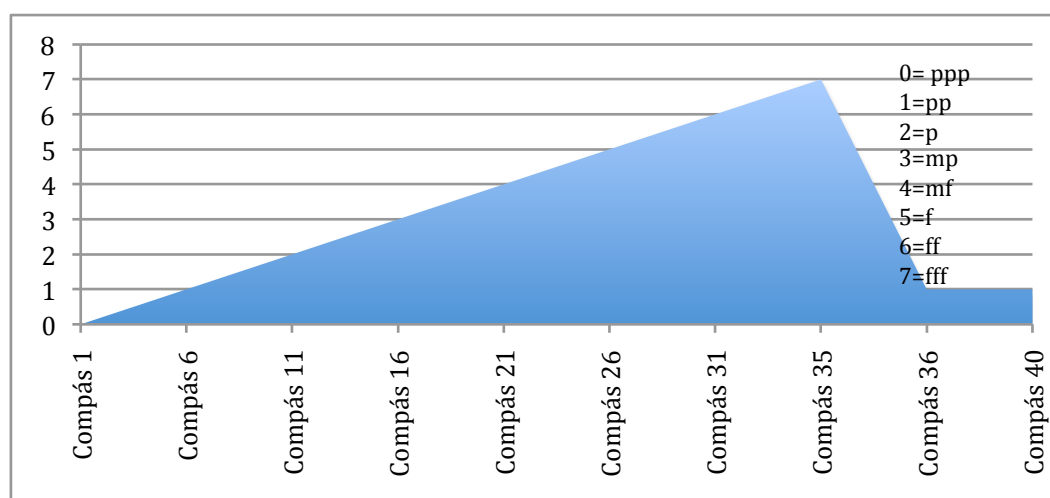


II. L'Appel (La Llamada). Dinámica y textura le dan forma a esta sección, cuyas partes son: A, B, C, D y Coda. El ritmo es inicialmente estático, pero al ir avanzando el movimiento, se incrementa gradualmente junto con la intensidad dinámica, tímbrica y textural. A mayor dinámica, mayor actividad rítmica y mayor número de

instrumentos. En la letra D se agregan elementos rítmicos aleatorios que provocan una sensación de caos. El compositor lo describe así: "*L'Appel* [*La Llamada*] en donde algo empieza a contravenir este orden tan maravilloso."

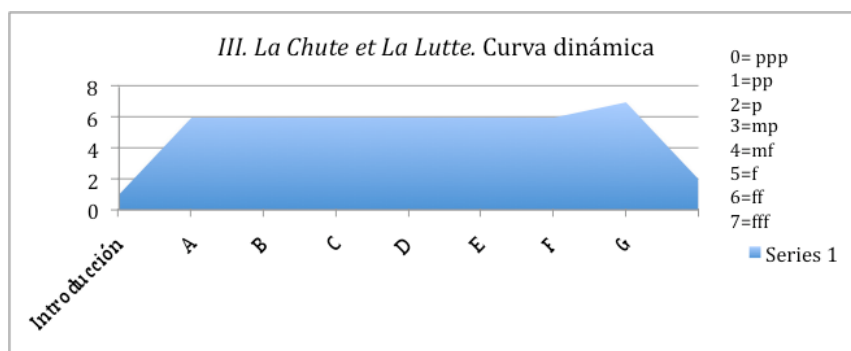
En este movimiento Ibarra desarrolla patrones rítmicos repetitivos que están en métricas diferentes. Es decir, que aun cuando la métrica es de 4/4, los patrones se van moviendo cada 5 ó 6 tiempos. Tal es el caso de los tambores, los gongs, el vibráfono y los timbales. La Coda es una delicada evocación del clima estático del primer movimiento (*El Orden*), que concluye con una dinámica (*ppp*).

Fig. 97 II. *L'Appel*. Curva dinámica



III. *La lutte el la chute* (*La lucha y la caída*). El timbre determina claramente la forma de este movimiento. Las secciones en que he dividido este movimiento para su análisis coinciden con las letras de ensayo de la partitura: Introducción A, B, C, D, E, F, G. En cada sección aparece una nueva combinación instrumental en la que se entablan intensos diálogos, cada ejecutante en su propio ritmo y metro. Desaparece la métrica tradicional de uso de compases para dar paso al empleo de secuencias aleatorias medidas en segundos, con patrones rítmicos en notación proporcional que se repiten en varias ocasiones, independientes unos de los otros hasta el inicio de la siguiente sección. La dinámica empieza *pp* y aumenta gradualmente; el movimiento termina con un *decrescendo* hasta alcanzar la dinámica *pp*.

Fig. 98.



Timbre. Para hablar de *La Chute des Anges* debemos empezar por hablar del timbre, parámetro de primera importancia en la concepción de la obra: "*El color es fundamental en ella y como tal se debe de concebir*".¹⁹⁴

Ibarra utiliza bloques tímbricos uniformes a los que agrega breves y delicados colores; elabora *ostinatos* que gradualmente entretejen complejas texturas; las secciones de la pieza están delimitadas, en buena parte, en función de contrastes tímbricos. El timbre le da a la obra sustento estructural y movimiento.


Dinámica. La dinámica le otorga una gran expresividad a la pieza y cumple una importante función estructural. Los tres movimientos son similares en cuanto a que inician en dinámica *ppp*, alcanzan un clímax en *ff* y terminan igualmente *ppp* (ver gráficas, pags. anteriores).

Textura. Las texturas en *La Chute des Anges* son construidas siempre de menos a más y supeditadas a la dinámica que crece en función directa a la aglomeración instrumental. El entramado de estas texturas tiene una finalidad netamente colorística y marca, en su engrosamiento, importantes puntos climáticos.

Ritmo. A lo largo de toda la pieza la función estructural del ritmo consiste en contrastar las secciones rítmicamente activas de las rítmicamente estáticas o de las aleatorias. En *La Chute des Anges* el ritmo tiene, en términos generales, cinco maneras distintas de manifestarse:

¹⁹⁴ Entrevista a Federico Ibarra por Alfredo Bringas el 12 de marzo de 2009.

a) La rítmica se mueve lentamente en unidades de compás (2/2) al ir cambiando la armonía.

b) En el primer movimiento aparecen signos:  que deben interpretarse tocando fuera del pulso general del grupo y siguiendo la impresión visual que se observa en la partitura. Ibarra busca con ellos dar una sensación semialeatoria. Esto sucede en el primer movimiento con las intervenciones de ollas, triángulo, gongs, tam, tom tom y campana de viento de vidrio.

c) Intervenciones de la lira (glock) con tresillos de cuarto o de mitad con apoyaturas dobles o cuádruples. (compases #15 a #20).

d) Patrones rítmicos que se repiten a manera de ostinatos, muy precisos y acumulativos. (compases #13 a #17). En el segundo movimiento añade a estos ostinatos secuencias aleatorias que en conjunción con la polirritmia generan una sonoridad caótica.

e) La rítmica se presenta por medio de secuencias rítmicas aleatorias, irregulares. (A del mov. III)

Métrica. La métrica del primer movimiento es de 2/2, 4/4 y 3/2. El segundo movimiento está en 4/4, pero hacia el final lo combina con una secuencia aleatoria de los timbales. En el tercer movimiento reemplaza la métrica tradicional por secciones aleatorias cuya duración es medida en segundos. Cada sección contiene patrones rítmicos que se repiten de manera independiente a otros patrones similares "*cuantas veces sea necesario hasta completar la duración señalada por la flecha.*"¹⁹⁵

Melodía. En esta obra los movimientos melódicos que aparecen tienen por lo general una función colorística. En el primer movimiento el desplazamiento melódico es a intervalos cortos (2as.m, M) y se va esbozando gradualmente, afectando directamente a la tensión armónica. Hay un breve motivo melódico temático del vibráfono y la marimba, que concluye la sección A y la sección A', al final del movimiento. En el segundo movimiento hay algunas figuraciones melódicas en vibráfono y timbales, a manera de ostinatos que generan acordes disonantes (2as. y 7as. M y m, superpuestas), cuya función es más colorística y de textura que melódica. En el tercer

¹⁹⁵ Ibarra, Federico, *La Chute des Anges*, México, Ed. Mexicanas de Música, 1992. Partitura, p. 12

movimiento los desplazamientos cromáticos de los teclados, más que una función melódica, dan la sensación de *glissando*, muy utilizado por Ibarra en mucha de su música del período en que compuso *La Chute*, en instrumentos de aliento y cuerda.¹⁹⁶

Armonía. En el primer movimiento Ibarra utiliza acordes a intervalos consonantes de 8as. y 5as. a los que agrega gradualmente disonancias a intervalos de 2as., 7as. y 9as., creando con ellos bloques disonantes que en combinación con la dinámica producen una gran tensión; al regresar a los acordes consonantes (unísonos, 8as., 5as.) disminuye la tensión y al mismo tiempo la dinámica. Formula una armonía que se mueve lentamente, con estas y cuyo centro es el Ab3.

Como regla general para este primer movimiento, a mayor dinámica, mayor disonancia y viceversa. En el segundo movimiento aparecen una serie de acordes disonantes del vibráfono y las campanas: 2as. m, 7as. M superpuestas, 2as. m superpuestas. Todos ellos tienen la intención de dar color al ostinato que se viene desarrollando por el resto del grupo. En el tercer movimiento no hay acordes que impliquen una intención armónica determinada. Se usan baquetas de clusters en los teclados con intervenciones violentas que al igual que los acordes del segundo movimiento, tienen una intención tímbrica más que melódica o armónica.

Rasgos generales de los tres movimientos de *La Chute des Anges* (1983)

Movimiento I. *L'Ordre (El Orden)*. El movimiento se divide en tres secciones: A, B, A'. En la sección A, Ibarra presenta un bloque a manera de coral a cargo de teclados y timbales que fluctúa entre consonancia y disonancia. Encima de este coral van apareciendo breves y espaciadas intervenciones de algunos instrumentos resonantes de metal o vidrio. La tensión armónica y dinámica aumenta en una gran *crescendo*, permanentemente coloreado por dichos instrumentos hasta un gran clímax que concluye la sección. La sección B contrasta con lo anterior, tímbricamente con la aparición de tambores, placas metálicas e instrumentos de madera y rítmicamente con la acumulación de *ostinatos* que van entrando uno a uno hasta formar una especie de engranaje, como la maquinaria de un reloj. Esta sección, al igual que la anterior, es un largo *crescendo* que culmina violentamente y se diluye para ingresar a la sección A',

¹⁹⁶ Dos ejemplos de esto se encuentran en el *Acto II. Mictlán*, del ballet *Imágenes del Quinto Sol* (1980), o en varios pasajes de su pieza orquestal *Cinco Misterios Eléusicos* (1983).

un coral similar al de la letra A que concluye en *diminuendo* con una expresiva y breve melodía del vibráfono, igualmente adornada con tams, gongs, w.ch. de vidrio, campanita y maracas.

Movimiento II. *L'Appel (La Llamada)*. Dividido en 5 secciones (A, B, C, D y Coda) este movimiento es, desde su inicio, un largo *crescendo* que va incrementando en dinámica, textura y actividad rítmica que confluye en un gran clímax en compás 35. En la Coda final, los percusionistas I, II, III, V y VI mantienen una delicada capa de sonido *ppp* sobre la que el tambor de fricción emite sus últimos lamentos.

Movimiento III. *La Lutte et La Chute (La lucha y la caída)*

Dividido en ocho secciones que coinciden con las letras de ensayo (Introducción, A, B, C, D, E, F, G), el tercer movimiento contrasta con los dos anteriores por no utilizar la métrica tradicional de compás, sino secuencias cadenciales que se repiten aleatoriamente y cuya duración debe ser medida en segundos. El título del movimiento describe acertadamente su carácter exaltado, nervioso, conflictivo, realizado con toda una serie de eventos no sincrónicos que generan una sonoridad caótica y violenta: *La Lutte (La Lucha)*. En la letra G donde ocurre *La Chute (La Caída)*, aparece la máquina de viento sobre la que se despliegan sonoridades poco comunes producidas por algunos efectos sonoros: olla, crótalo y cencerro sobre un timbal, flexaton, platillo con arco y *glissando* en timbal al ser friccionado con un dedo en el parche.

Análisis musical por secciones de *La Chute des Anges*.

Movimiento I. Sección A. La métrica es de $2/2$ *Lento Estático* $\text{♩} = \text{ca. } 50$. Esta primera sección A es un largo *crescendo* de *ppp* a *ff* que inicia en compás 1 y culmina en el compás 30. La armonía se mueve lentamente; las intervenciones de la lira (glock) son, ágiles y dramáticos comentarios colorísticos que acentúan las disonancias que van desarrollando los teclados y los timbales. La dinámica funciona como elemento expresivo que resalta el movimiento armónico de las voces, acentuando las tensiones de la armonía y los cambios melódicos de la lira (glock). Esta sección está subdividida para su análisis en cinco frases. Cada frase es un renovado impulso que va creciendo en tensión interválica y dinámica. Estos dos elementos se conjugan para darle estructura a la sección. Tanto en la sección A como en la sección A', Ibarra va

rellenando con delicados timbres los movimientos armónicos que son descritos a continuación.

Frase 1. La pieza inicia en unísono de marimbas y timbales en Ab3, aumentando la dinámica y abriendo el bloque del acorde con movimientos cortos generando tensiones interválicas respecto del Ab (2as. menores). En compás #5 superpone dos 2as. menores. Dos compases después regresa al unísono y a la dinámica inicial (compás #7). Esta superposición de segundas menores alrededor de un Ab la va a reiterar al final de esta sección pero tres octavas arriba.

Fig. 99.

The image shows a musical score for 'Frase 1'. It consists of two staves: a treble clef staff and a grand staff (treble and bass clefs). The treble staff contains a unison melody starting on Ab3, with a fermata over the fifth measure. The grand staff contains a bass line with a unison melody and a bass line with a series of second intervals (2a. m) between the two staves. The dynamics are marked as *ppp* at the beginning and end of the phrase. The score is labeled 'Frase 1' and '1' at the beginning.

Frase 2. A partir de compás #8 aparecen cortos movimientos melódicos de las marimbas (Percs. IV y V) cuyo *crescendo* y *decrescendo* en un mismo compás, sirven para acentuar la voz o voces que se mueven. En compás #10 se forma un acorde disonante de Ab mayor con 4a. aumentada agregada (Ab/4 aum.) sobre el que aparece el primer giro melódico de la lira (compás 11) que insiste en la nota G6, adornada con notas igualmente disonantes respecto a la nota pedal del timbal (7a. M+15, 9a. m+15); el compás 12 desemboca en un acorde que podemos llamar de reposo, como un breve regreso al centro tonal (Ab 7M, 9M), en *diminuendo*, que además da reposo a las tensiones interválicas anteriores.

Fig. 100.

Frase 3: En compás #13 reaparece el mismo tipo de movimiento melódico de los teclados, que en compás #15 forman un acorde de Ab menor con 4a. aumentada agregada (Ab-/4 aum.), que da lugar a nuevos giros ornamentales de la lira (glock) alrededor de G# en compás #16 y de G en los siguientes dos compases. Un nuevo compás de reposo (esta vez el acorde es Ab-/7M) en *diminuendo*, coloreado con ollas, triángulo y campanas de vidrio.

Fig. 101.

Frase 4: En compás #20 regresa el movimiento melódico en marimbas y xilófono, que en compás #22 forman un acorde de gran tensión formado por 2as. menores superpuestas sobre E6 con el mismo bajo de timbal Ab. La lira realiza entonces giros ornamentales sobre un Db8; el movimiento melódico de los teclados sigue en ascenso y la tensión armónica y la dinámica seguirán aumentando aún más hasta alcanzar su máximo volumen y tensión en compás #27 con un acorde de 2as. menores superpuestas alrededor del Ab6; encima de éstas, nuevos adornos de lira sobre E8

culminan el gran *crescendo* que desemboca en la explosión *ff* del tam-tam (compás #28).

Fig. 102. y Fig. 103.

Frase 5. A la entrada en *ff* del tam se suman el redoble del timbal en F3 y la marimba IV y el xilófono en tremolo sobre G7 y A7; es entonces que marimba V y vibráfono repiten una breve melodía octavada (E - Eb) a distancia de 7a.M-7a.m del Fa de los timbales. Este acorde formado de F, A y Eb da una sensación de un acorde de dominante: en compás #30 el F# de marimba y vibráfono en crescendo es intenso y disonante con los timbales (9a. menor) y resuelven la tensión formando un acorde no resolutivo (F3/G4, G5, G6/A6). Este acorde al igual que el anterior nos da una sensación auditiva de quedar como una cadencia no resuelta, como un acorde de dominante que queda en espera de ser resuelto a la tónica. Esto da pie a la siguiente sección.

Fig. 104.

El compositor genera tensión, como se ha descrito, valiéndose de intervalos disonantes de 2as., 7as. y 9as. mayores y menores, aunadas a los *crescendos* que le dan un gran dramatismo y expresividad a los tremolos de marimbas y timbales, siempre coloreados con instrumentos metálicos y ágiles líneas de la lira.

Movimiento I. Sección B. Inicia en el compás #32, después de la G.P. (Gran Pausa) en una métrica de 4/4, *Pui Mosso*, *Preciso* ♩ =90

Para contrastar esta sección con sus adyacentes (A, A'), Ibarra utiliza una instrumentación muy diferente (membranófonos y pequeños idiófonos, vibráfono). La actividad rítmica es mucho más intensa y el *tempo* es más movido. Sin embargo procede de la misma forma que en la sección A, al construir de principio a fin un largo *crescendo* por acumulación instrumental, dinámica y de tensión interválica.

Cada uno de los instrumentistas va desarrollando un *ostinato* al que va agregando instrumentos y dinámicas más intensas. Percusionista I elabora su *ostinato* con *temple blocks* y cajita de madera. Percusionistas III, IV y V lo hacen con membranófonos e idiófonos metálicos (gong, triángulo, platillo); los 5 timbales (Perc. VI) llevan un *ostinato* sincopado y están afinados a intervalos disonantes entre sí (7a. m., 4a. aum., 9a. m.) y con respecto a las notas del vibráfono (Fig. 16). Las breves y repetitivas células con que el vibráfono (Perc. II) construye su *ostinato* están constituidas, al igual que los timbales, por intervalos disonantes entre sí: 2a. m., 2a.M., 7a. m., 7a. M. La suma vertical de las notas de estos dos instrumentos generan acordes muy cerrados y disonantes, como clusters. La función de estas figuraciones son más colorísticas que melódicas o armónicas.

Fig. 105.

El largo *crescendo* generado por acumulación a la vez polifónica, tímbrica, interválica y dinámica genera una gran tensión que desemboca en un violento acorde *tutti* construido por séptimas superpuestas (Fig. 17, compás #56).

Fig. 106.

Musical score for Vibraphone (Vib.) and Timpani (Timbs.) from measures 56 to 58. The Vibraphone part starts with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). It features a series of chords with intervals of a seventh, labeled as 7a. m and 9a. m. The Timpani part starts with a bass clef and a key signature of one sharp (F-sharp). It also features a series of chords with intervals of a seventh, labeled as 7a. M and 7a. m.

Los compases #57 y #58 forman un *crescendo* (de *p* a *ff*) de los teclados con sucesivos saltos ascendentes de 7a. M.

Fig. 107.

Musical score for Glockenspiel, Xylophone, and Marimbas from measures 57 to 58. The Glockenspiel and Xylophone parts are in treble clef with a key signature of one sharp (F-sharp). The Marimbas part is in bass clef with a key signature of one sharp (F-sharp). The Marimbas part starts with a dynamic marking of *p* and ends with *ff*. The Glockenspiel and Xylophone parts have a dynamic marking of *ff* at the end of measure 58.

Este *crescendo* desemboca nuevamente en un violento y disonante acorde *tutti*. Tras la agitada caída en compás #60, la sonoridad se diluye gradualmente en los siguientes compases, para dar paso a la siguiente sección.

Fig. 108.

Musical score for Piano from measures 59 to 60. The score is in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F-sharp). Measure 59 starts with a dynamic marking of *sf* and ends with *fp*. Measure 60 starts with a dynamic marking of *pp* and ends with *ff*. The score includes a performance instruction "G.C./ Tar." and a dynamic marking "meno f" in measure 60.

Movimiento I. Sección A'

Esta sección es un coral similar al de la sección A, con similar instrumentación, actividad rítmica lenta, el mismo tempo del inicio (*Tempo I* = 50 ca), pero de menor duración. Marimbas y timbales inician esta sección (compás #65) con un tremolo (*mf*) que en suma es un cluster de 2as. menores (F#, G, Ab, A, Bb) [ver Fig. 20]. Al siguiente compás (#66) baja la dinámica y la tensión interválica (G, Ab, A), para llegar en compás #67 a un unísono (en la nota Ab 3), *piano diminuendo*.

Fig. 109.

The musical score for Fig. 109 consists of three staves. The top staff is in treble clef, the middle in alto clef, and the bottom in bass clef. Measure 65 is marked 'MCD' and 'Cluster de 5 semitonos' with a dynamic of *mf*. Measure 66 is marked 'MCA' and 'Cluster de 4 semitonos' with a dynamic of *p*. Measure 67 is marked 'Unísono' and '5a. j'. Measures 68-77 show chromatic movements: 'MCA' (68), '4a. aum+15' (69), '7a. M' (70), '9a. m' (71), '9a. M' (72), and '7a. M +15' (73). Dynamic markings include *mf*, *p*, and crescendo/decrescendo hairpins. A legend at the bottom defines MCA as 'Movimiento cromático ascendente' and MCD as 'Movimiento cromático descendente'.

A partir del siguiente compás #68 (Fig. 20, compás #68) los teclados se van a mover cromáticamente hacia arriba o hacia abajo en una variación de la melodía cromática de la sección A, que en combinación con la dinámica van ir acentuando las tensiones interválicas (7as. M, 4as. aum., 9as. m.) hasta desembocar en un *tutti* de teclados unísono sobre Ab (Fig. 21, compás #73), sobre el que se presenta la breve célula temática de la sección A, una breve pero expresiva melodía del vibráfono (E, Eb: Fig. 21, compases #73-#74 y #75-#76) que resuelve finalmente la lucha entre disonancia y consonancia con un acorde consonante pero vacío, formado por Ab y Eb (quinta justa), que se diluye para regresar al unísono inicial en Ab (compás #77), en *diminuendo* con lo que da fin al movimiento.

Fig. 110.

The musical score for Fig. 110 consists of two staves. The top staff is in treble clef and the bottom in bass clef. Measure 73 is marked 'f' and shows a unison of Ab. Measures 74-76 show a chromatic movement. Measure 77 is marked 'mf' and shows a unison of Ab. The score concludes with a decrescendo hairpin.

Todo lo anterior es coloreado con espaciadas intervenciones de la campanita, la campana de viento de vidrio, las ollas de aluminio y los gongs.

Movimiento II. L'Appel. La métrica de principio a fin es de 4/4, *Andante* $\text{♩} = 64$. *L'Appel (La Llamada)* ha sido dividido para su estudio en cinco secciones que están claramente delimitadas por la instrumentación: A, B, C, D y Coda.

La estructura rítmica y métrica interna de estas primeras cinco secciones está determinada por el desarrollo que tiene el ostinato rítmico de Percusionistas I, V y VI. Los primeros dos compases son una breve introducción del material principal de dicho ostinato: un *crescendo* de cuatro tiempos, de *ppp* a *p* usando instrumentos de sonoridad grave y oscura: tom tom grave, gong y bombo.

Fig. 111.

II. A. A partir del tercer compás este patrón en *crescendo* (de *ppp* a *p*) continúa repitiéndose regularmente en seis ocasiones, con cinco octavos de sonido y siete octavos de silencio, generando así una métrica interna de doce octavos (Fig. 112).

II. B. La fórmula anterior se repite cuatro veces más, pero con instrumentos más agudos y brillantes (tom agudo, cencerro y timbal) y la dinámica de *p* a *mf*.

Fig. 112.

A partir del compás #18 este patrón rítmico se va reduciendo gradualmente; el ostinato se repite tres veces y consiste entonces en cinco octavos de sonido y cinco octavos de silencio, generando así una métrica interna de diez octavos (Fig. 112).

II.C. En esta sección cambia la dinámica (de *f* a *ff*) del ostinato y los instrumentos que lo realizan son aún más sonoros y agudos (tarola, platillo y pandero). El patrón rítmico va a tener modificaciones de manera gradual:

Fig. 113.

5 octavos de sonido y 6 octavos de silencio
5 octavos de sonido y 5 octavos de silencio
5 octavos de sonido y 4 octavos de silencio
5 octavos de sonido y 3 octavos de silencio
5 octavos de sonido y 2 octavos de silencio

Fig. 114.

The musical score for Percussion (Perc.) is divided into two systems. The first system begins at measure 22, marked with a 'C' time signature. It features a melodic line with dynamics *f* and *ff* and a rhythmic line with eighth notes. Brackets below the melodic line indicate intervals of 5, 6, 5, 5, 5, and 4 octaves. The second system begins at measure 25, also with dynamics *f* and *ff*, and brackets indicating intervals of 5, 3, 5, and 2 octaves. A section starting at measure 28 is marked '3 veces' and has a 4/4 time signature.

Encima del ostinato *in crescendo* anteriormente descrito Ibarra va agregando timbres contrastantes en patrones repetitivos. El vibráfono ejecutado con arco de contrabajo inicia una serie de tres frases, con una métrica interna de 5/2 (la última ligeramente variada), cuya melodía provoca un choque de cuatro semitonos: A, G#, B, A# (ver

Fig. 115), generando una masa sonora disonante sobre la que el tambor de fricción continúa *parlando*.

Fig. 115.

The musical score for Figure 115 consists of two staves. The top staff is labeled 'Vibraphone' and the bottom staff is labeled 'Vib.'. The Vibraphone part begins at measure 12 with a dynamic marking of *p* (con arco). The melody features a series of notes with a dissonant interval of a fifth (indicated by a '5' above the notes) and a melodic line that is both ascending and descending. The Vib. part follows a similar melodic contour with a dissonant interval of a fifth (indicated by a '5' above the notes).

La sonoridad se intensifica con la entrada de patrones repetitivos a cargo de gongs, wood block, quijada, flexaton y los timbales que realizan *glissandos* de 4as. aumentadas.

Fig. 116.

The musical score for Figure 116 features four staves. The top staff is labeled 'Gongs/ Tam' and shows a melodic line with a dissonant interval of a fifth (indicated by a '5' above the notes). The second staff is labeled 'Wood block' and features a rhythmic pattern of triplets (indicated by a '3' above the notes) and quintuplets (indicated by a '5' above the notes). The third staff is labeled 'Temple blocks' and features a rhythmic pattern of nonets (indicated by a '9' above the notes). The bottom staff is labeled 'Vibraslap', 'Flexatón', and 'Vibraslap' and features a melodic line with glissandos (indicated by 'gliss.' above the notes).

Fig. 117.

The musical score for Figure 117 consists of one staff labeled 'Timbales'. The score begins at measure 18 and features a melodic line with glissandos (indicated by 'gliss.' above the notes). The glissandos are performed on a bass clef staff.

El proceso anteriormente descrito explica la manera en que el autor logra un intenso clímax: incrementa la actividad rítmica y métrica al reducir gradualmente los valores de los silencios. Simultáneamente a lo anterior incrementa la dinámica y la tensión

interválica de vibráfono y campanas tubulares. La sonoridad es cada vez más potente debido a que los instrumentos en cada sección son cada vez más agudos y sonoros (incluidos los timbales).

La combinación de estos cuatro elementos (ritmo, dinámica, tensión interválica, registro) van del orden al caos. Con ello el compositor logra su objetivo: "*L'Appel [La Llamada]* en donde algo empieza a contravenir este orden tan maravilloso."

Movimiento II. Sección C. Percusionistas I, V y VI continúan su *ostinato* que dejará de ser regular y se irá acortando cada vez más, cambiando a instrumentos aún más sonoros (tarola, platillo y pandero) y subiendo la dinámica del *crescendo* de *f* a *ff*. El vibráfono incrementa su actividad tocando bloques de 2as. menores o 7as. mayores superpuestas generando nuevamente una masa sonora aún más disonante y con el apoyo de 2as. menores (E6, F6) de las campanas tubulares. El tambor de fricción ejecuta un discurso rítmico intenso.

Movimiento II. Sección D. Hay un cambio tímbrico radical en el que cada percusionista establece nuevos patrones repetitivos mientras el tambor de fricción continúa su emotivo discurso. El timbal inicia una secuencia aleatoria por encima de esta textura. Concluye la sección con un gran *crescendo* que culmina en compás #35 con un remate de campanas de viento metálicas y tam tam.

Coda. En una atmósfera estática de bombo, patillos y teclados que evoca la sección A' del primer movimiento, el tambor de fricción emite sus últimos lamentos para desvanecer el movimiento.

Movimiento III. *La Lutte et La Chute (La lucha y la caída)*. El movimiento tiene una primera indicación de carácter: *Nervoso*; es decir, nervioso y tenso como la sensación que se siente en los momentos anteriores a un combate. Inicia con un *glissando* (B3-G#3-B3) en el timbal (Perc. VI); la marimba del Percusionista V desarrolla una secuencia cromática repetitiva descendente, con las mismas notas

extremas del timbal¹⁹⁷. La tensión generada por este dúo se incrementa con la entrada de otro timbal (Perc. III) haciendo un *glissando* descendente (G4-E4) y una secuencia cromática ascendente (E4-G4) de otra marimba (Perc. IV). Este tipo de secuencias en las que varios instrumentos producen estos *glissandos* son muy utilizados en todos los instrumentos musicales por Ibarra en esta etapa de su producción musical. Tras varias secuencias de *crescendo* de *pp* a *ff* medidas en segundos (7 ó 5 segs.), esta introducción finalmente desemboca en la primera secuencia aleatoria a cargo de los membranófonos. La sección **III. A.** tiene la indicación de carácter *Furioso*. En esta sección estalla toda la tensión acumulada desde los primeros movimientos y se desata una furiosa lucha, protagonizada por membranófonos (Percs. III, V, VI) que entran escalonadamente, cada uno ejecutando patrones repetitivos independientes entre sí, ocasionando un caos sonoro. Esta lucha y caos de treinta segundos de duración va a continuar pero con un drástico cambio de timbres en la sección **III. B.**, ahora con platillos en *accelerandos* y *desaccelerandos*; en **III. C.**, hay un pasaje igualmente violento con platillos, gongs y tam-tam. Un intenso *crescendo* de estos instrumentos da pie a la sección **III. D.**, donde la lucha se establece, por veinticinco segundos, entre clusters cromáticos ascendentes y descendentes de los teclados y *glissandos* de timbales. En esta sección la secuencia de cada uno de los percusionistas debe ser repetida de manera íntegra aun cuando el director haya indicado el paso a la siguiente letra, como lo marca la nota a pie de página en la partitura.¹⁹⁸ La sección **III.E.** es similar aunque más breve (ocho segundos) a la anterior pero los clusters de los teclados son siempre descendentes. La sección **III. F.** es una furiosa cadencia de bongós que junto con el *crescendo* de timbales, xilófono y lámina desembocan en **III. G.**, *La Chute*, la gran caída con tres fuertes golpes. La máquina de viento hace su aparición tramando un clima desolador. En el siguiente compás la ejecución de crótalo, olla y cencerro, cada uno sobre un timbal, junto con *glissando* de flexaton y platillos con arco, provocan una atmósfera sonora onírica, inédita. La pieza se desvanece con la sonoridad desoladora de las máquinas de viento.

¹⁹⁷ Por ser un instrumento de teclado temperado, en la marimba de concierto no es posible hacer este tipo de *glissandos* pero Ibarra utiliza estas secuencias cromáticas para dar una sensación similar a la de los timbales o las de algunos instrumentos de aliento madera.

¹⁹⁸ *Al dar el director la indicación para el nuevo evento, el instrumentista deberá terminar el anterior (no simultáneas)*. Ibarra, Federico, *La Chute des Anges*, México, Ediciones Mexicanas de Música, 1992. Partitura, p. 13

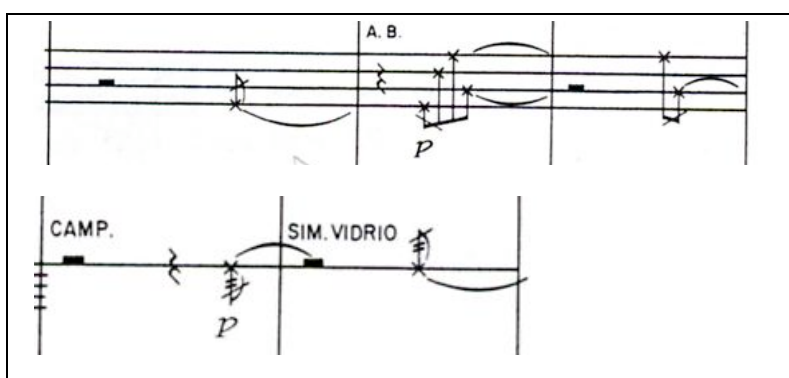
Sugerencias interpretativas. Para la interpretación de *La Chute des Anges* Federico Ibarra recomienda el uso de un director pues hay múltiples tareas que deberá desempeñar: controlar el balance tímbrico y dinámico de toda la pieza, que son los dos parámetros más importantes para su interpretación; establecer con claridad la precisión rítmica del primero y segundo movimientos y asegurar la duración exacta de las secuencias aleatorias del tercero; interpretar con todo cuidado secuencias que contienen texturas muy delicadas como al principio del primer movimiento o en el final del segundo (compás #36 y ss.).

Como el mismo Ibarra apunta, el director "*deberá saber qué hacer con la secuencia final de las máquinas de viento*". Esto es, que debe desarrollar una secuencia de sonido entre las diferentes máquinas de viento que tenga a su disposición a fin de producir una sensación de abandono, de derrumbamiento, de algo que se cayó y se ha perdido para siempre.

Para la interpretación de *La Chute des Anges*, debe haber un estricto apego a las indicaciones dinámicas, en especial en el primer movimiento en el que los teclados van a darle expresividad al movimiento armónico fundamentado en el incremento y/o decremento de las tensiones interválicas.

También en el primer movimiento, sobre un pedal lento, fluctuante en dinámicas, y casi estático de teclados y timbales, aparecen diversos instrumentos (ollas, gongs, tams, campanita, triángulo tom y campana de viento de vidrio) cuya indicación rítmica está representada por símbolos como:

Fig. 118.



La rítmica de estas notas deben ser interpretadas fuera del pulso general del grupo, de manera libre aunque aproximándose a la posición en que se encuentran dentro del compás en la partitura. Simultáneamente a estos instrumentos aparece el glock en tresillos de mitad o de cuarto, que al tener apoyaturas dobles o cuádruples convierten

su ritmo en que lo hace irregular. De esta manera Ibarra logra resaltar tales timbres dando una impresión semialeatoria.

En el segundo movimiento, Ibarra le confiere un inédito papel protagónico al tambor de fricción conocido como *rugido de león* (*lion's roar*), que por lo general es usado más como un efecto sonoro o teatral. Encontramos interesantes manejos del mismo en obras como en la *Tercera Construcción* de John Cage o en *Ionización* de Edgar Varése, en las que sus apariciones conducen siempre, *in crescendo*, a la conclusión de frases o bloques sonoros. Ibarra por el contrario, permite a este instrumento ser como la voz tentadora del diablo: *Quasi parlando* (casi hablando), es la indicación para ejecutar una serie de patrones rítmicos que si bien en un principio son murmullos tartamudeantes, cada vez asumen con mayor claridad su papel protagónico.

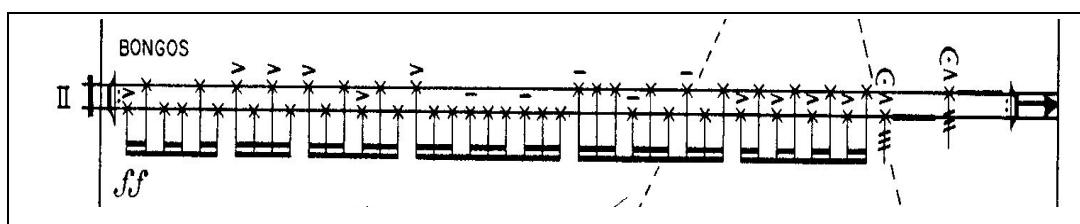
-El platillo al final del segundo movimiento debe ser frotado con una varilla metálica delgada, en vez de las escobetillas que pide en la partitura.

-Se sugiere que el percusionista VI use un gong lo más grave posible, en Eb para el segundo y tercer movimientos.

-En el tercer movimiento, para ejecutar los *clusters* en los teclados se utiliza una baqueta especial en forma de T que abarca varias notas simultáneamente. Ibarra junto con Manuel Enríquez son los primeros compositores mexicanos que usan baquetas de clusters en los teclados de percusión.

-El solo de bongós de letra F del tercer movimiento debe ser ejecutado de manera virtuosa, velozmente, respetando con todo rigor los patrones y sus acentos. Se deben usar baquetas de timbal cubano.

Fig. 119.



-Colocar los crócalos afinados cerca de la orilla del parche del timbal para permitir una mayor resonancia. Usar una baqueta que no tenga mucho ataque, de dureza mediana.

-Golpear el cencerro poniendo la boca del mismo cerca del parche del timbal y al resonar ésta, mover lentamente el pedal del timbal. Este indicación no está en la partitura (Mov. III).

Capítulo IV

Clasificación del repertorio de música mexicana para ensamble de percusiones por dotación instrumental y antología comentada

El presente capítulo se divide en tres partes: la primera de ellas (IV.1.) consiste en la elaboración de una clasificación del repertorio mexicano para ensamble de percusiones por dotación instrumental. La segunda (IV.2.) consiste en realizar una revisión, a manera de antología comentada, de las obras más relevantes de cada una de las categorías designadas. La tercera parte (IV.3.) consiste en la presentación del catálogo actualizado de la literatura.

IV.1. Elaboración de una clasificación del repertorio por dotación instrumental

En la música para ensamble de percusiones no hay un modelo de dotación instrumental estándar como el que aparece en otros repertorios de música de cámara como los cuartetos de cuerdas, los quintetos de alientos, etc., en los que las dotaciones instrumentales son siempre las mismas. Los compositores buscan, al escribir música para percusiones, ser originales en este sentido y cada uno de ellos hace una elección muy particular de los instrumentos a emplear basándose en sus propias necesidades de expresión.

La clasificación aquí presentada divide el repertorio en cinco categorías claramente discernibles por su dotación instrumental.

IV.2. Antología comentada

Las obras seleccionadas y analizadas dentro de esta antología (dos por cada categoría) además de contar con cualidades estéticas y pedagógicas relevantes, han sido interpretadas en muchas ocasiones dentro y fuera de nuestro país recibiendo la aceptación de públicos y crítica especializada. Se anexan a este escrito las grabaciones profesionales de cada una de dichas piezas musicales.

El fin último es que tras la lectura del presente trabajo y la audición musical de las obras el lector/escucha tendrá un mayor número de elementos para valorar por cuenta propia la relevancia histórica, estética y pedagógica del material analizado. Idealmente, la audición en vivo de la música complementaría aún más esta valoración.

IV. 3. Catálogo de música mexicana para ensamble de percusiones.

Un catálogo actualizado es siempre de gran utilidad para su estudio y difusión.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

IV.1. Clasificación del repertorio de música mexicana para ensamble de percusiones por dotación instrumental

La clasificación de la amplia producción musical mexicana para percusiones por dotación instrumental es una herramienta de trabajo que le otorga un orden al repertorio y sirve como vehículo de contraste y diálogo entre sus componentes. Esto permite observar la manera en que cada compositor hace suyo el instrumental y se expresa musicalmente. Surgen así criterios útiles para la investigación, el análisis estilístico, la enseñanza, la programación de conciertos, programas de radio, grabaciones, etc. La clasificación por dotación instrumental que se plantea en el presente trabajo queda de la siguiente manera:

Obras para teclados de percusión. La característica fundamental de esta categoría es el uso de los teclados de percusión, en diversas combinaciones, como su principal medio de expresión (cuarteto de marimbas, duetos de marimba y vibráfono, etc.).

Obras para ensamble de percusiones con dotaciones grandes, mixtas.

La característica fundamental de esta categoría es la combinación de todo tipo de instrumentos de percusión en dotaciones individuales grandes y mixtas (teclados, membranófonos, idiófonos, etc.).

Obras para ensamble de percusiones con instrumentos y técnicas de ejecución de música folclórica o popular.

La característica fundamental de esta categoría es el uso exclusivo de instrumentos de percusión provenientes de la música popular o folclórica y la aplicación y extensión de sus respectivas técnicas de ejecución.

Obras para ensamble de percusiones con sonidos corporales.

La característica fundamental de esta categoría es el uso de sonidos corporales de los propios percusionistas como su principal medio de expresión.

Obras para ensamble de percusiones y sonidos electrónicos.

La característica fundamental de esta categoría es el uso de todo tipo de instrumentos de percusión en conjunción con la reproducción de sonidos electrónicos.

IV.2. Antología comentada del repertorio de música mexicana para ensamble de percusiones

Para la elaboración de esta antología se seleccionaron dos obras por cada una de las categorías de clasificación anteriormente presentadas. El criterio principal para su elección se fundamenta en los siguientes aspectos musicales que son centrales en la enseñanza y la difusión de la música:

1) Calidad musical. A lo largo de muchos años he interpretado estas piezas con resultados muy satisfactorios tanto para el público como para los propios intérpretes. Son piezas artísticas con las que uno nunca deja de aprender y descubrir su riqueza comunicativa.

2) Cualidades pedagógicas. Son obras que al ser abordadas para su interpretación requieren del desarrollo de múltiples habilidades tanto a nivel individual como colectivo. El presentar aquí un estudio de ellas lo convierte en una guía interpretativa de las mismas, algo que en el terreno de la música para percusiones es casi inexistente. Esto no significa que otras obras del repertorio carezcan de tales cualidades o no ameriten ser estudiadas y difundidas de la misma manera. Este es más bien el intento de inicio de una tradición interpretativa.

3) Audición de las piezas. Un criterio adicional para seleccionar estas piezas es que existe una grabación profesional de todas ellas. Un estudio de este tipo no tiene sentido si el lector no tiene acceso a la audición de lo que se está analizando.¹⁹⁹

4) El compositor habla de su obra. Como parte de la revisión y estudio de las obras se agregan fragmentos de entrevistas realizadas a los compositores de las piezas selectas, cuyos comentarios alrededor de ellas buscan ilustrar mejor su concepción en aquellos aspectos (técnicos, estéticos, formales, etc.) que sus creadores han considerado de mayor importancia al momento de la entrevista.

¹⁹⁹ "La finalidad esencial de la obra musical, así como de cualquier otra obra de arte, es la de ser vivida por otro ser humano". Lutoslawsky, Witold, *El compositor y el oyente*, Pauta #67, CNCA, INBA, México, p. 5

Las piezas musicales seleccionadas para el desarrollo de esta antología son:

IV.2.1. Obras para teclados de percusión:

IV.2.1.A. *Cuarteto #2* para Teclados de Percusión (1994) de Raúl Tudón

IV.2.1.B. *La Chunga de la Jungla (Los Changos)* (1996) de Eugenio Toussaint

IV.2.2. Obras para ensamble de percusiones con dotaciones grandes, mixtas:

IV.2.2.A. *Fase II* (1995-96) de Ignacio Baca Lobera

IV.1.2.B. *Danza Isorrítmica* (1996) de Mario Lavista

IV.2.3. Obras para ensamble de percusiones con instrumentos y técnicas de ejecución de música folclórica o popular:

IV.2.3.A. *Corazón Sur* (1994) de Eduardo Soto Millán

IV.2.3.B. *Sabe como e'* (1997) de Leopoldo Novoa

IV.2.4. Obras para ensamble de percusiones con sonidos corporales:

IV.2.4.A. *Flambo Mambenco* (2000) de Toussaint Eugenio

IV.2.4.B. *Hematofonía* (2007) de Héctor Infañón

IV.2.5. Obras para ensamble de percusiones y sonidos electrónicos:

IV.2.5.A. *Teguala* (1998) de Felipe Waller

IV.2.5.B. *Rhythmic structure of the wind I* (2008) de Raúl Tudón

IV.2.1. Obras mexicanas para teclados de percusión

La característica fundamental de esta categoría es el uso de los teclados de percusión, en diversas combinaciones, como su principal medio de expresión. El repertorio para esta dotación -especialmente para cuarteto de teclados- ha crecido con el paso del tiempo y se ha venido estableciendo como una importante rama de la música de cámara para percusiones.

Las dos obras mexicanas para teclados seleccionadas en el presente estudio están escritas para cuarteto de percusionistas y son analizadas en orden cronológico:

IV.2.1.A. *Cuarteto #2* para Teclados de Percusión (1994) de Raúl Tudón

IV.2.1.B. *La Chunga de la Jungla (Los Changos)*²⁰⁰ (1996) de Eugenio Toussaint

Antecedentes. La primera obra mexicana para teclados de percusión dentro del contexto de la música de concierto -fuera del ámbito de la música de marimba folclórica²⁰¹ de nuestro país-, se llama *Seis Variaciones* (1963), de la compositora michoacana Gloria Tapia (1927) para seis percusionistas. Esta obra es una versión para teclados de percusión de la pieza escrita originalmente para piano que lleva el mismo título, *Seis Variaciones* (1963). A pesar de ello su aparición dentro de esta categoría queda plenamente justificada. El estreno de *Seis Variaciones* la hizo la Orquesta de Percusiones de la UNAM en 1982. En la tesis de Gustavo Salas mencionada anteriormente existe el registro de la obra *Xilófono entre percusiones* (1964) del compositor mexicano Gonzalo Carrillo para tres xilófonos en combinación con otras percusiones. Por el momento no he tenido acceso a dicha partitura.

Una tercera obra temprana que cabe mencionar en esta categoría es *Memorias para Teclado*²⁰² (1971) de Julio Estrada. Al igual que la obra de Gloria Tapia, *Memorias para Teclado* no está escrita originalmente para teclados de percusión sino para piano y dedicada a la pianista mexicana Velia Nieto (QEPD). La propia pianista escribe:

Memorias para Teclado es un proceso de composición, basado en la teoría de redes y la teoría de grupos finitos, destinado a ser ejecutado

²⁰⁰ A pesar de que Eugenio Toussaint recurre en *La Chunga de la Jungla* al uso de membranófonos y diversos idiófonos en su parte central para una improvisación, este recurso es parcial y no determinante para su categorización como pieza centrada fundamentalmente en la ejecución de los teclados.

²⁰¹ Como ya se dijo anteriormente, el repertorio de la música para marimba tradicional no está incluido en el presente estudio, no por falta de calidad o importancia, sino por pertenecer a un amplio ámbito musical que no es posible incluir dentro de los límites de este espacio.

²⁰² Estrada, Julio, *Memorias para Teclado*, Ediciones Salabert, París, 1971, 25pp. Estreno: México 1971. Discografía: *Velia Nieto en concierto*, Voz Viva No.10, UNAM, México 1975

por cualquier instrumento de teclado, a saber: instrumentos que se tocan con los dedos: piano, clavicémbalo, órgano, celesta o acordeón; instrumentos de percusión de teclado tocados con baquetas: xilófono, marimba, vibráfono, xilomarimba, juego de campanas u otros.²⁰³

La partitura "*es un cuaderno de alrededor de 25 páginas que contiene instrucciones y ejemplos de realización del proceso de composición.*"²⁰⁴ La obra puede ser interpretada en versiones individuales o colectivas con la posibilidad de distribuir a los ejecutantes en amplios espacios para que el público tenga la posibilidad de desplazarse de un intérprete a otro. En *Memorias*, Estrada desarrolla algunos de los conceptos que van a caracterizar su música de este periodo, como la especialización, la interacción entre intérprete y compositor para la gestación de la obra y la idea de "crear una música anti-repetitiva".²⁰⁵ La versión para teclados de percusión no se ha realizado aún en México.

Después de estas primeras piezas de teclados, pasó mucho tiempo para que se escribiera para teclados de percusión en el campo de la música de concierto, ya que las obras mexicanas para percusiones que se escribieron a partir de 1964 comprenden combinaciones mixtas de teclados, membranófonos y otras percusiones. El ejemplo más relevante es la obra *Tambuco*, ya analizada en este trabajo y cuya parte central está escrita para teclados. Esta sección dentro de la misma obra representa un importante antecedente de lo que ahora es ya una rama importante de la música de cámara.

En 1985 la compositora María Granillo escribió, durante su época de estudiante de composición, un estudio para teclados de percusión titulado *Fantasia para marimba y vibráfono*. Ese mismo año y el siguiente la Orquesta de Percusiones de la UNAM realizó dos importantes transcripciones para teclados de percusión de dos cuartetos de cuerdas de Silvestre Revueltas: *Cuarteto de cuerdas #1* y *Cuarteto de cuerdas #4 Música de Feria*. Durante esa época la Orquesta realizó múltiples transcripciones con fines pedagógicos de música de diversos autores como Vivaldi, Bach, Mozart, Beethoven, Britten, etc.

²⁰³ Nieto, Velia, *Piano del Siglo XX, Trece obras de autores latinoamericanos*, México 2005, ENM UNAM. ISBN 970-32-0232-9, p. 17

²⁰⁴ Nieto, Velia, op. cit. p. 18

²⁰⁵ Nieto, Velia, op. cit. p. 21

En 1991 Jorge Córdoba escribió su obra *Impulsos*. Su singularidad radica en que está escrita para cuatro vibráfonos. La dificultad de conseguir cuatro instrumentos de este tipo ha hecho que la pieza se toque en pocas ocasiones.

Otras transcripciones para teclados de percusión de especial relevancia son las realizadas por el grupo *Tambuco Ensemble de Percusiones de México*: en 1995 se transcribió en colaboración con su autor, el trío para guitarras de Gerardo Taméz, *Percusión* (1980); en 2002 realizó la grabación de *Estudio* (2000), de el compositor Mario Lavista; en 2005 transcribió el cuarteto de cuerdas *Metro Chabacano* de Javier Álvarez.

Es hasta 1994 en que aparece el *Cuarteto #2*²⁰⁶, para Teclados de Percusión de Raúl Tudón²⁰⁷. La relevancia de este cuarteto radica no sólo en ser una de las primeras obras mexicanas escritas específicamente para cuarteto de marimbas, sino en que contiene toda una serie de exploraciones tímbricas, rítmicas y expresivas que Tudón realiza partiendo de su gran virtuosismo como marimbista solista. Dos años más tarde Eugenio Toussaint compuso *La Chunga de la Jungla* (1996) para la misma dotación de marimbas.

A partir de entonces se han escrito en México más de trece cuartetos de teclados de percusión y se han hecho diversas transcripciones de cuartetos de cuerdas de autores nacionales y extranjeros.

²⁰⁶ El *Cuarteto#1* de Tudón está escrito para dotación mixta: membranófonos, teclados y percusiones.

²⁰⁷ En el catálogo de la tesis de Gustavo Salas se tiene el registro de un dueto de kalimbas de Ernesto García, titulado *Kalimba con motto* (1995). No he tenido acceso a la partitura de esta obra.

IV.2.1.A. Cuarteto #2 para teclados de percusión (1994) de Raúl Tudón

Nacido en la Ciudad de México, Raúl Tudón estudió la licenciatura en Percusiones en la Escuela Nacional de Música de la UNAM. Fue un importante miembro de la *Orquesta de Percusiones de la UNAM* y posteriormente del grupo de percusiones *Los Ejecutores*. Ha participado activamente durante muchos años en la *Camerata Panamericana* y en varias orquestas sinfónicas del país. De manera autodidacta desarrolló su carrera como marimbista solista y simultáneamente su carrera como compositor:

...la experiencia de componer se empezó a dar a raíz de estar tocando música contemporánea y de empezar a improvisar... nunca estudié composición académicamente pero la experiencia de estar tocando, de conocer partituras y sobre todo de improvisar, me llevó a empezar a ordenar sonidos y también a abrir la puerta de la creatividad.²⁰⁸

Raúl Tudón es uno de los compositores de música mexicana contemporánea para percusiones más prolíficos, con alrededor de setenta obras escritas para percusión en muy diversas combinaciones: solos, duetos, tríos, cuartetos, etc., o en combinación con otros instrumentos.

Para Tudón un hecho que cambió su manera de percibir la música y que lo condujo a convertirse en un músico tan creativo, fue la audición durante sus años de estudiante, de la obra musical *Treno a las víctimas de Hiroshima* (1959) de Krzysztof Penderecki (1933). Tudón también reconoce entre sus compositores preferidos a Silvestre Revueltas, Gyorgy Ligeti y Olivier Messiaen, cuya música ha influido en su manera de componer, además de las influencias recibidas de la música sinfónica, contemporánea, el jazz y el rock.

A principios de los años 90 Tudón empezó a componer una serie de obras (cerca de 20) para marimba solista tituladas *Voces del Viento*, que él mismo interpretaba en múltiples recitales, programas de radio y grabaciones. Tudón componía:

...desarrollando técnicas desde las normales de cuatro baquetas hasta nuevos efectos que empecé a encontrar en el instrumento...

²⁰⁸ Entrevista a Raúl Tudón, el 20 de agosto de 2009 por Alfredo Bringas. A partir de esta nota los comentarios del compositor entrecomillados o con sangría de 11 puntos provienen de esta entrevista.

posteriormente tuve que desarrollar técnicas para no lastimar al instrumento ni al instrumentista.²⁰⁹

Después de haber compuesto esta serie de obras, Tudón compuso el *Cuarteto #2*, dedicándolo a *Tambuco Ensemble de Percusiones de México* del cual es miembro desde su fundación (ocurrída en 1993).

El *Cuarteto #2* marcó así una nueva etapa creativa de su producción musical al impulsarlo a buscar nuevas formas de hacer música:

...a partir del *Cuarteto # 2* empecé a hacer mucha música de cámara; incluso en esa época hice un concierto para marimba y orquesta... y un doble concierto de marimba, vibráfono y orquesta.

Además de la improvisación y la búsqueda de nuevas técnicas de ejecución, el autor acude a elementos extramusicales para la creación de su música:

...en general todas mis obras tienen títulos poéticos que se refieren a una visión, a una información poética... [la composición musical] no tiene sólo que ver con hacer música sino que está ligada a un cuadro, a un visión de la naturaleza, a una poesía... incluso al movimiento corporal...

Tudón cita un texto de su propia autoría, que define de una manera poética lo que es el *Cuarteto #2*:

*El viento corre por nuestras venas y nuestra sangre por los ríos: nuestros corazones laten al ritmo de los suspiros de los árboles, y nuestro aliento es la exhalación misma de la tierra.*²¹⁰

Raúl Tudón reconoce una fuerte influencia inconsciente de la música de Silvestre Revueltas en este cuarteto, pero eso lo descubrió hasta que estuvo terminada la pieza y fue interpretada en concierto.

Uno de los aspectos centrales en *Cuarteto #2* es la exploración tímbrica, desarrollada al ejecutar las marimbas de muchas maneras no ortodoxas. Tales técnicas y efectos

²⁰⁹ Entrevista a Raúl Tudón, el 20 de agosto de 2009 por Alfredo Bringas

²¹⁰ Notas del CD azul: *Tambuco*, Quindecim, FONCA, Difusión Cultural UNAM. México 1996

sonoros sirven al autor para expandir el ámbito expresivo de la marimba y del cuarteto de teclados en sí.

Un antecedente lejano en tiempo y lugar del *Cuarteto #2* en lo referente al uso de manos, dedos, uñas y nudillos es la pieza para marimba sola *Five Scenes from the Snow Country* de Hans Werner Henze escrita en 1978 para el marimbista japonés Michico Takahashi, que se cuenta entre las primeras obras para marimba que hacen uso de estos recursos. Desde luego Tudón no conocía esta obra al momento de explorar por sí mismo la marimba al inicio de su carrera como marimbista solista y de la composición del *Cuarteto #2*.

Análisis panorámico de *Cuarteto #2* de Raúl Tudón

El *Cuarteto #2* de Raúl Tudón fue estrenado en octubre de 1994 en el marco del XXII Festival Internacional Cervantino.

Forma. El *Cuarteto #2* de Raúl Tudón consta de tres movimientos cuyos *tempos* son rápido-lento-rápido respectivamente. Los movimientos I y III a su vez tienen una forma A-B-A:

Fig. 120.

Movimiento I: A-B-A	Rápido
Movimiento II: A-B-C	Lento
Movimiento III: A-B-C-A'	Rápido

Timbre. Uno de los rasgos por el que cobra mayor interés y convierte a este cuarteto de marimbas en uno de los más originales del repertorio para teclados de percusión, es el de la exploración tímbrica. Se ejecutan los teclados con manos, uñas, dedos, escobetillas, hort rods, maracas; se percuten con varas de madera de manera horizontal para realizar clusters o para frotar la superficie de la tecla; se usan esas mismas varas para hacer tremolos laterales entre las teclas; se pide soplar en los tubos resonadores, se frota los teclados con arcos de contrabajo; se realizan glissandos en teclas, etc. Con el *Cuarteto #2*, Tudón continúa la experimentación en los teclados iniciada en sus primeras obras para marimba solista, logrando ampliar así los recursos tímbricos y expresivos de estos instrumentos y desarrollando un nuevo y original lenguaje sonoro.

Ritmo. El fulgurante ritmo en el primer movimiento es usado como elemento de fluidez discursiva pero también de tensión y ésta última siempre es resuelta en *tuttis* unísonos que indican claramente los finales de una frase o periodo. En el primer movimiento, por ejemplo, el cuarteto va montado en figuras rítmicas similares (por lo general seisillos) sobre las cuales van desarrollando sus movimientos melódicos. Las tensiones rítmicas y melódicas se producen cuando uno de los participantes ejecuta un ritmo diferente al de los demás y éste es dirigido a su resolución en un *tutti* unísono rítmico. En el segundo movimiento el autor logra crear una atmósfera sin pulso regular debido a que los diversos efectos que van realizando los ejecutantes no tienen por lo general el punto de ataque que defina con claridad el pulso. Las figuras rítmicas de quintillos de la marimba bajo o el coral hacia el final del movimiento desorientan al oyente en torno a la métrica y a un pulso regular. De esta manera el compositor provoca intencionalmente un clima semialeatorio. Su idea es que el movimiento suene un poco diferente cada vez que se toque, posición que se libera de la concepción tradicional de tocar la música de manera idéntica en cada ocasión. El tercer movimiento es un reto camerístico por la gran cantidad de cambios de compás y el entrecruzamiento en el fraseo de los ejecutantes.

Métrica. Los movimientos I y III contienen métricas permanentemente cambiantes e irregulares. Como contraste a ellos, el Movimiento II está escrito en 4/4 y sirve sólo como marco para presentar ideas irregulares, esporádicas, estáticas, etc., que se irán desarrollando de manera casi aleatoria.

Textura. Todas estas técnicas de ejecución en combinación con la complejidad rítmica y métrica producen complejas texturas. La sonoridad con las manos y otros objetos del primer y segundo movimientos o la producida por los clusters con varas sobre los teclados del tercero son inéditas.

Dinámica. La dinámica del *Cuarteto #2* va de un extremo a su opuesto y es utilizada primordialmente para destacar aquellas intervenciones rítmico-melódicas que arrastran al ensamble hacia la conclusión de las frases. Los pasajes tocados con las manos, dedos y uñas al inicio del primer Movimiento contrastan con los impulsivos *tutti* hacia el final del mismo. La sutileza de prácticamente todo el Movimiento II, produce sonoridades muy delicadas, que sólo pueden ser escuchadas cuando la sala de

conciertos tiene una buena acústica. El Movimiento III transita desde violentas sonoridades provocadas por el uso de varas en forma de clusters hasta suaves atmósferas producidas por manos, escobetillas, maracas y hot rods.

Articulación. Uno de los principales recursos de articulación utilizado en esta pieza es el de la elaboración de puntos climáticos por medio de tensiones rítmicas y melódicas que siempre resuelven a unísonos de todos los ejecutantes y que dan pie a nuevas frases o periodos. Otra manera de articular es el cambio de timbre en los instrumentos que se logra por diferentes medios (baquetas, manos, uñas, escobetillas, etc.). A veces estos cambios son súbitos y otras tantas son graduales.

La melodía. La obra es intensionalmente atonal. Las escalas más recurrentes en la pieza son las de tonos enteros y las cromáticas. Hay en algunos sitios *ostinatos* contruidos con intervalos de cuartas aumentadas, séptimas y novenas menores. El autor evita a toda costa la enunciación de escalas y acordes mayores o menores. También hace uso de pasajes melódicos conformados por bloques de dos a cuatro notas con segundas mayores y menores a manera de clusters, que imprimen tensión melódico-armónica y destacan así dichas intervenciones. Las "melodías" conformadas de esta manera, en especial en el tercer movimiento, suenan más como saltos de registros agudo-grave que como una melodía conformada a la manera tradicional, por una secuencia de intervalos reconocibles.

La armonía. Los acordes que se forman de manera vertical a lo largo de toda la obra están siempre integrados por intervalos disonantes como segundas, séptimas y novenas mayores y menores. Hay algunas armonías que son resultantes de las escalas por tonos, en especial en el primer movimiento. En los tres movimientos se evita en todo momento cualquier indicio de acorde mayor o menor, lo que le proporciona unidad discursiva y sonora a toda la obra.

Dotación instrumental del *Cuarteto #2*. La dotación instrumental del *Cuarteto* es:





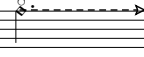

Fig. 121

- Percusionista I: marimba 4 1/4 octavas, 1 vibráfono (2do. movimiento)
- Percusionista II: marimba 4 1/4 octavas, 1 kalimba en Sol mayor (2do. movimiento)
- Percusionista III: marimba de 4 1/2 octavas
- Percusionista IV: 1 marimba de 5 octavas


Indicaciones de interpretación, notaciones y simbologías.

Para indicar las distintas formas de ejecución de los teclados el autor escribe un texto breve, directamente sobre el pasaje a ejecutar, agregando en algunas ocasiones dibujos o símbolos especiales:

Fig. 122. Baquetas y símbolos

• <i>w/fingers</i>	tocar con los dedos
• <i>w/palms</i>	tocar con las palmas de las manos
• <i>w/fingernails</i>	tocar con las uñas
• <i>w/ 2</i> 	con 2 baquetas
• <i>Damped/ Damp.:</i>	golpear la nota y apagar inmediatamente el sonido
• <i>Improvise freely in F maj:</i>	improvisar libremente en F mayor
• <i>gliss.</i> 	Glissando ascendente y descendente, cromático
• <i>Rubbing w/ a wood stick on the edge of the bar</i>	Frotar con una vara en la orilla de la tecla
	En vibráfono, significa colocar una baqueta blanda de goma en el nodo de la nota indicada y con otra baqueta tejida semidura tocar dicha nota e inmediatamente presionar con la baqueta de goma, partiendo del nodo hacia el centro de la tecla, produciendo un breve glissando
• <i>Harmonics</i> 	En vibráfono, tocar delicadamente la tecla indicada en la orilla con una baqueta dura de plástico para glock, produciendo el sonido del armónico
	Blowing on the resonator and singing the given note at the same time <i>Soplar en el resonador y cantar la nota al mismo tiempo</i>
• <i>W/ 2 bows</i>	Frotar con arco de contrabajo la nota indicada
	<i>W/ wood sticks roll on the edge of the keys</i> Con varas de madera tremolar en orilla lateral de la tecla indicada y la de a

un lado y hacer un movimiento ascendente y descendente

w/ 4 

con 4 baquetas

- *W/ cluster sticks* Tocar con varas de manera horizontal. La alteración (#♯) indica tocar en las teclas de los sostenidos o los naturales. La nota indicada corresponde al centro de la vara
- *Improvise freely* Improvisar libremente

- *W/ small maracas (eggz)* Tocar con egg maracas, pequeñas maracas de plástico en forma de huevo

- *W/ thin wood sticks (cluster stick) on the center of the bar*
Tocar al centro de la tecla con la punta de las varas de clusters

- *Con hot rod sticks on the edge of the bar*
Tocar con baquetas *Hot rod* (Pro Mark hot rods sticks) en la orilla de la tecla

- *W/ brushes*  Tocar con escobetillas

- *Improvise freely in tempo w/ brushes*
Improvisar libremente con escobetillas

-  Baquetas duras

- *C/*  Con cuatro baquetas blandas

-  Glissando descendente, cromático

Fotos de percutores:

Fig. 123. Hot rods, varas, escobetillas, egg maracas

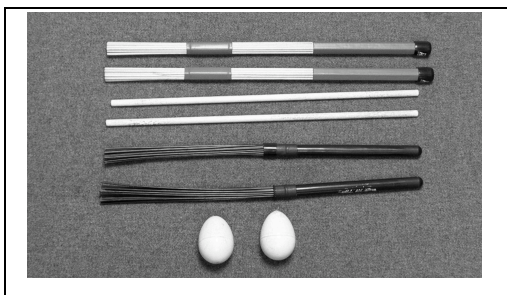
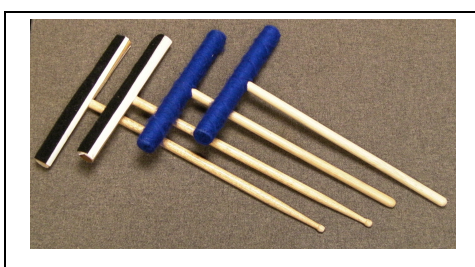


Fig. 124. Baquetas de clusters



En la partitura manuscrita original el compositor omitió en el Movimiento I, la sección comprendida a partir de la letra C hasta el primer compás de la Letra D. A partir del segundo compás de la letra D se debe tocar todo hasta el final del movimiento. En la partitura nueva esta sección ya no aparece.

Análisis por movimientos del *Cuarteto #2* para teclados de percusión de Raúl Tudón. Cada uno de los movimientos de este cuarteto se puede dividir a su vez en varias secciones:

Movimiento I (IA, IB, IA'). Lo interesante de este movimiento radica en el empleo de las manos para ejecutar los teclados. Hay una sección de improvisación.

Sección I.A. Esta primera sección es de una gran intensidad rítmica con veloces pasajes rítmico melódicos que al ser ejecutados con manos, dedos y uñas, demandan un gran esfuerzo físico.

Sección I.B. Esta sección inicia en la letra B de ensayo y se construye en base a ostinatos rítmicos en métricas irregulares de la marimba bajo, sobre los que el Percusionista I desarrolla una improvisación. Todos los percusionistas usan baquetas de marimba normales.

Sección I.A'. Inicia en la letra C de ensayo. Es similar en la rítmica y el desarrollo de motivos melódicos del primer movimiento, pero usando baquetas, lo que produce una potente sonoridad.

Movimiento II (II.A, II.B, II.C). En este movimiento el autor explora a fondo múltiples posibilidades expresivas de los teclados, alcanzando inéditas sonoridades. Aparecen el vibráfono y la kalimba. El movimiento se divide en tres secciones determinadas por la actividad de la marimba bajo (Mar. IV).

Sección II.A. La marimba bajo (IV) se mueve con sonoros clusters de notas y soplidos en los tubos resonadores, sobre los que los demás ejecutantes presentan sutiles efectos sonoros (armónicos, glissandos, etc.).

Sección II.B. En compás 18 la marimba bajo inicia una larga secuencia de quintillos, a veces entrecortados, que acompañan largas notas ejecutadas con arcos en vibráfono y marimba y tremolos laterales de las teclas con varas.

Sección II.C. Desaparecen los quintillos del bajo para iniciar en compás 29 un coral de marimbas y vibráfono que la kalimba concluye con delicadas intervenciones.

Movimiento III (III.A, III.B, III.C, III.A'). Este movimiento se caracteriza por ser el más complejo rítmica y métricamente. Al igual que en el segundo movimiento, la sonoridad es igualmente inédita por el empleo de diferentes tipos de percutores. Hay dos secciones de improvisación colectiva. Se divide en cuatro secciones determinadas por el timbre y por la actividad rítmica y métrica.

Sección III.A. Esta primera sección es un desafío de precisión para el ensamble por la métrica irregular y la rítmica llena de silencios y síncopas. Se usan varas que al golpear horizontalmente las teclas, producen clusters. Hay una breve sección de improvisación colectiva. Para esta improvisación se sugiere que uno o dos ejecutantes realicen la improvisación mientras que los otros dos cumplen la función de proporcionar una base rítmica y la de contar con todo cuidado la duración exacta del pasaje.

Sección III.B. La sección inicia en la letra B de ensayo cambiando el timbre de las marimbas por el empleo de maracas de plástico en forma de huevo (egg maracas) y hot rods. Consiste en un intenso contrapunto rítmico y métrico de ostinatos que desemboca en un gran crescendo el cual da paso a la siguiente sección.

Sección III.C. En la letra C cambia nuevamente el timbre con el uso de escobetillas que realizan glissandos y patrones rítmicos cortos. Hay una breve improvisación colectiva. Para esta sección improvisatoria se sugiere que los dos ejecutantes que improvisaron anteriormente, sean aquí los encargados de la base rítmica y la duración precisa del pasaje, mientras que los dos ejecutantes que cumplieron anteriormente estas funciones, sean ahora los que improvisen.

Sección III.A'. En la letra D se regresa al uso de las varas con rítmicas y métricas similares a la primera sección. La Coda es un violento *tutti* ejecutado con las manos. Los últimos dos golpes *tutti*, *sfz*, con que finaliza el cuarteto, son ejecutados violentamente con varas.

Sugerencias interpretativas. La interpretación del *Cuarteto #2* de Raúl Tudón representa un gran desafío camerístico para cualquier ensamble de percusiones. La coordinación rítmica y métrica entre cada uno de los miembros del ensamble es uno de los primeros aspectos a trabajar debido a la complejidad de sus elementos, como la marcación del compás (que en muchos momentos se hace necesaria), la duración de calderones, los cambios de *tempo*, etc.

Igualmente importantes son la correcta selección de baquetas y otros percutores requeridos para la pieza y la necesidad de desarrollar cuidadosamente las técnicas no ortodoxas de ejecución, de manera tal que los cuatro integrantes del ensamble dominen dichas técnicas homogéneamente a fin de alcanzar un balance tímbrico y sonoro. Cabe mencionar que cuando algunas de estas técnicas no son adecuadamente ejecutadas, los instrumentos pueden ser dañados.

A la pregunta: ¿cuáles serían las principales recomendaciones que harías a los ejecutantes para una buena interpretación de *Cuarteto #2*, y si estás satisfecho con las indicaciones de la partitura? Tudón responde:

Las indicaciones creo nunca son suficientes porque siempre hay algo que explorar y que trabajar con cada intérprete en particular... pero lo más importante es que sepan manejar las diferentes técnicas que es lo que normalmente falla mucho en la interpretación... éstas son obras que requieren de mucha madurez técnica...

A lo largo del *Cuarteto #2* hay secciones de improvisación individual o colectiva. Tales improvisaciones se deben trabajar por separado buscando congruencia estilística y unidad interpretativa. Es decir, que cada improvisación tenga relación con la sonoridad planteada en la obra, sin perder la rítmica y métrica sobre la que se viene tocando y buscando que todos los intérpretes desarrollen sus improvisaciones bajo estos mismos términos. Este tipo de improvisación colectiva requiere de mucha madurez individual y de grupo. La dificultad en el caso particular de la improvisación en el primer movimiento, es que el Percusionista I debe improvisar sobre una base rítmica y métrica irregular y regresar con toda precisión, algunos compases después, a la sincronización con el resto del grupo. Las improvisaciones del tercer movimiento, por el contrario, se realizan en un 4/4 y están a cargo de los cuatro percusionistas al mismo tiempo. En el caso de la improvisación de los compases #31 y #32, el autor añade al percusionista IV un patrón definido a manera de base rítmica, lo cual facilita en cierta medida tal improvisación colectiva. En el caso de la improvisación que inicia en el séptimo compás de la letra C, se dobla la velocidad y los cuatro percusionistas utilizan escobetillas. La indicación es: *Improvisación libre y a tempo*. Esto significa que los ejecutantes son libres de tocar ritmos, escalas, etc., con toda libertad pero sin perder el pulso ni la duración exacta de ocho compases. Se sugiere que el líder del grupo lleve con rigor esta cuenta y en el octavo compás del pasaje haga una indicación clara para salir de la improvisación y continuar con el resto de la pieza.

Los movimientos I y III requieren de intensa energía para su interpretación. No se debe perder de vista que fue escrita por un marimbista solista poseedor de un gran virtuosismo y vitalidad a la hora de tocar. Esta fuerza y precisión al ser aplicada a las distintas técnicas de ejecución debe generar una gran calidad en el sonido de los instrumentos y del ensamble mismo.

En términos del propio compositor: "*El viento corre por nuestras venas y nuestra sangre por los ríos...*" equivale a la intensidad rítmica de ambos movimientos, veloz, voluble, arrebatado, explosivo, por momentos tranquilo; a sus rápidos pasajes ascendentes y descendentes, a la complicada rítmica de sus *tuttis*, a lo intrincado de sus texturas, a sus vitales contrastes tímbricos.

El Movimiento II, por el contrario, es calmo, de movimientos lentos, amplios: "*...nuestros corazones laten al ritmo de los suspiros de los árboles.*" De carácter

onírico, misterioso, distante y pausado "...y nuestro aliento es la exhalación misma de la tierra."

En el *Cuarteto #2* hay una gran cantidad de aspectos a desarrollar:

- 1) Balance. Hay que lograr la uniformidad técnica de ejecución de los teclados con las manos, uñas y dedos. En toda la primera sección (I.A.) que va del inicio hasta el compás #34, es importante destacar el movimiento melódico de cada voz y diferenciarlo de los patrones repetitivos que han de quedar en un segundo plano.
- 2) Sincronización rítmica. En este cuarteto hay una serie de unísonos complejos rítmica y métricamente que han de ser estudiados por separado: compases 19/20, 23/24/25, 33/34, 125/126, 138/139.
- 3) Sincronía métrica. En el primer movimiento hay un complejo entramado rítmico y métrico entre los percusionistas II, III y IV sobre el que se desarrolla la improvisación del percusionista I. En el tercer movimiento la sincronización de los cambios de compás es de gran dificultad debido a los silencios.
- 4) Agógica. En la letra D del primer movimiento hay un *accelerando* de cuatro compases iniciado por el percusionista IV y continuado por entradas escalonadas de cada uno de los percusionistas que implica una gran coordinación grupal. En el tercer movimiento el tempo es de $\text{♩} = 160$ y tres compases antes de la letra C se inicia un *rallentando* que debe conducir al nuevo tempo en letra C, $\text{♩} = 80$. La dificultad estriba en coordinar entre todos ese *rallentando*, ya que cada uno de los percusionistas viene tocando diferentes agrupaciones rítmicas: tresillos de cuarto, agrupaciones de octavos cada 3 ó más notas, etc.
- 5) Ejecución de efectos sonoros. A pesar de estar en un compás cómodo de 4/4, el segundo movimiento contiene una especial dificultad: la de coordinar las entradas de cada percusionista. En buena parte del movimiento todos los percusionistas están especialmente ocupados en ejecutar sus pasajes por lo que no tienen forma de marcar el compás o dar entradas a los demás. Aparentemente la rítmica puede ayudar, pero las intervenciones son por lo general efectos o sonidos con los que no se establece muy claramente el pulso, provocando un clima semialeatorio. Esta idea de irregularidad es para el autor de mucho interés pues su intención es que el movimiento tenga esa flexibilidad, un tanto aleatoria. Es decir, que se debe tocar el movimiento con precisión y rigor pero dejando un margen de libertad, especialmente al ejecutar algunos efectos en los que la respuesta sonora de los instrumentos no siempre es

precisa y regular. Como por ejemplo al hacer *glissandos* en vibráfono, frotar las teclas con arcos de contrabajo, soplar en los tubos resonadores, etc.

A Tudón le interesa obtener una sonoridad irregular, semialeatoria, aunque se sacrifique un poco la precisión rítmica: "*Es una forma de escribir un discurso aleatorio, pero con control...*"

La interpretación del *Cuarteto #2* requiere de una buena sala de conciertos ya que de lo contrario las sonoridades de esta música no pueden ser claramente apreciadas por el público asistente.

La complejidad musical presente a lo largo de todo el *Cuarteto #2* hace necesaria la unificación del pulso general de grupo y del concepto de dirección de la métrica y rítmica implicadas tanto a nivel individual como colectivo.

IV.2.1.B. *La Chunga de la Jungla (Los Changos) (1996) de Eugenio Toussaint*

Nacido en la Ciudad de México, Eugenio Toussaint fue un músico de formación autodidacta. Desde muy joven se inició en la música tocando guitarra en grupos de rock y posteriormente tocando el piano en grupos de jazz y música popular: "*Soy un músico que se hizo en la calle, prácticamente a través de la música popular.*"²¹¹

Realizó sus estudios musicales por cuenta propia y con la asesoría de algunos profesores como Jorge Pérez Herrera (armonía), Nestor Castañeda y Leopoldo González (técnica pianística) y asistiendo a algunos cursos y conferencias sobre composición con destacados artistas como Mario Lavista, Roberto Sierra y Javier Álvarez.

Uno de los maestros que más me ayudó fue Jorge Pérez Herrera que escribía música para cine. Él me enseñó sobre todo la parte armónica contemporánea, es decir jazzística que era lo que yo andaba buscando. Pero lo que más me ha ayudado ha sido el análisis de obras, el escuchar muchas obras, el escuchar diferentes tipos de músicas y eso es lo que de alguna forma ha permeado un poco mi estilo.

Toussaint ha sido parte integrante de relevantes grupos de jazz como *Odradek*, *Blue Note*, y *Sacbé*, del cual fue fundador y director musical hasta 2011, año de su lamentable fallecimiento. Eugenio reconocía muchas influencias en su lenguaje musical provenientes de la música sinfónica pero especialmente de la música de jazz:

El jazz ha sido una música que siempre ha estado dentro de mi vocabulario. Tengo otras influencias muy fuertes como Revueltas o Stravinski en cuanto a la música de concierto se refiere, pero por otro lado ha habido importantes influencias como Weather Report, Joe Zawinul o Miles Davis, y desde luego, la música brasileña.

Para Toussaint los instrumentos de percusión siempre han estado presentes permanentemente en su música de jazz a través de la batería y complementadas

²¹¹ Entrevista a Eugenio Toussaint el 10 de enero de 2010 por Alfredo Bringas. A partir de esta nota todos los comentarios del compositor entrecomillados o centrados de 11 puntos provienen de esta entrevista.

ocasionalmente con percusiones afrocubanas. Estos instrumentos son de uso frecuente en sus composiciones de música de cámara y sinfónica:

Casi siempre en mis obras aparece alguna clase de instrumento de percusión o varios. Me gusta mucho, por ejemplo, el timbre del xilófono, la marimba y el vibráfono y los uso con bastante frecuencia. Los timbales los desconozco y no le he puesto la atención necesaria pero generalmente hay instrumentos de percusión de algún tipo en mis obras.

Este gusto por el sonido de los teclados de percusión, en particular la marimba de concierto, fue lo que llevó a Toussaint a escribir *La Chunga de la Jungla*.

Quería yo crear una pieza muy festiva, que tuviera cuatro marimbas de concierto... que tímbricamente me gustan mucho. Quise pues crear una pieza que fuera, más que nada, divertida para ustedes y luego en la parte de enmedio di como una especie de pauta para hacer una improvisación con tambores... pero en realidad eso ya es una improvisación, libre por parte del grupo que interpreta la pieza.

Como todo buen improvisador, Toussaint componía fundamentalmente en el piano improvisando. De ahí que el aire de la pieza deba tener ese tono de improvisación, aun cuando toda la parte de teclados está escrita. Al respecto Toussaint explica:

Yo no siento que *La chungu de la jungla* sea una pieza jazzística; yo siento que es una pieza a veces medio popular, a veces medio jazzística, a veces como africana, o de repente *quasi* minimalista.

La forma en que está escrita *La Chunga* denota una preocupación del autor por dividir las funciones de las diferentes voces. Lo logra muy a la manera de la marimba tradicional mexicana: un bajo, dos partes intermedias cumpliendo la función de armonización y un líder melódico en la parte superior:

...la división de las voces que fue quizá lo que más trabajo me costó... hasta casi pudiera yo decir que es pianística, es decir la división de los bajos, el acompañamiento en medio, la melodía, etc., y sobre todo lo que quería y lo que más me importaba es que todos tuvieran una parte divertida... no dejar de involucrar a ninguno de los elementos,

sino que cada uno de los elementos del grupo estuviera participando muy activamente dentro de la pieza.

Con un manejo de armonías y melodías, en términos generales, propios del lenguaje jazzístico, Toussaint elabora un discurso contrapuntístico de una rítmica muy sincopada que resulta ser una de las principales dificultades camerísticas para la interpretación de la obra: "...en donde me concentré más fue en que la combinación de los ritmos diera un total que fuera congruente."

La idea del título surgió tras la asistencia de Eugenio a un espectáculo del *Ensamble Tambuco* en el que los integrantes se disfrazaron de changos. El sentido del humor y la idea de chungu, relajo, desorden, fueron los puntos de partida para su concepción. En las notas del disco compacto de *La Chungu*, Toussaint explica:

El título *La Chungu de la Jungla* se refiere a la idea principal detrás de la música: un cuarteto de marimbas que refleje un espíritu de humor o desorden dentro de los límites de un orden musical. *La Chungu de la Jungla* es una fiesta en la selva con mucho sabor tropical... es como un divertimento... es el espíritu de chungu que afortunadamente prevalece todavía en la vida de los mexicanos.²¹²

Análisis panorámico de *La Chungu de la Jungla*

La Chungu de la Jungla fue estrenada en 1996 en el Lincoln Center de la ciudad de Nueva York por el *Ensamble Tambuco* a quien está dedicada la pieza.

Forma. *La Chungu* se puede dividir en varias secciones que se van alternando. Algunas de ellas se repiten casi igual o con pequeñas variaciones, especialmente en la Marimba I. Por acuerdo de los miembros del *Ensamble Tambuco* y el compositor se omitieron de la partitura original los compases #89 hasta el #115.

Fig. 125.

Introducción.	compás #1 al #40
A.	compás #41 al #55
B.	compás #56 al #88 (salto hasta 116 y un puente hasta 121)

²¹² Notas del disco compacto: *Rítmicas, Tambuco Percussion Ensemble*, Dorian Recordings, 1997, DOR 90245.

A.	compás #123 al #137
C. Improvisación	compás #138 al #177 (puente de 178-181)
B'.	compás #182 al #211
B.	compás #212 al #244
Coda.	compás #245 al #246

Timbre. Ante el reto de escribir una pieza para ensamble de percusiones, Toussaint tuvo una reacción natural al elegir un cuarteto de marimbas en el que los cuatro participantes tuvieran una parte activa y disfrutable:

Quería yo crear una pieza muy festiva que tuviera esas cuatro marimbas de concierto, que en lo particular, tímbricamente, quizá sea de los timbres a los que más me acerco... me gusta mucho ese timbre de la madera percutida... Quise pues, crear una pieza que fuera divertida para ustedes.

La parte central de la obra consiste en una improvisación libre a realizar con tambores e idiófonos diversos. Para ello el compositor solamente sugiere instrumentos como djembés y tambores de África, que es en esencia la imagen que tenía en mente al componer la obra.

...yo siempre pensé en África y por eso también un poco el título. [Para] ...toda la parte de en medio yo nada más di como una especie de pauta para hacer una improvisación con los djembés... pero es una improvisación libre por parte del grupo que interpreta la pieza.

La versión de la grabación anexa a este estudio está instrumentada con los siguientes instrumentos: talking drum, ganzá, 2 cencerros y 2 congas. A discreción de los intérpretes puede haber otras instrumentaciones similares, preservando siempre la idea de instrumentos africanos.

Ritmo. El ritmo es el elemento motor de la pieza y una de las preocupaciones centrales del autor al escribirla:

...el ritmo fue quizá una de las cosas en donde más me concentré... en que la combinación de los ritmos diera un total que fuera congruente.

El ritmo en esta obra es binario de principio a fin y está basado exclusivamente en valores de mitades, cuartos, octavos y las diferentes variaciones posibles de dieciseisavos.

Fig. 126.

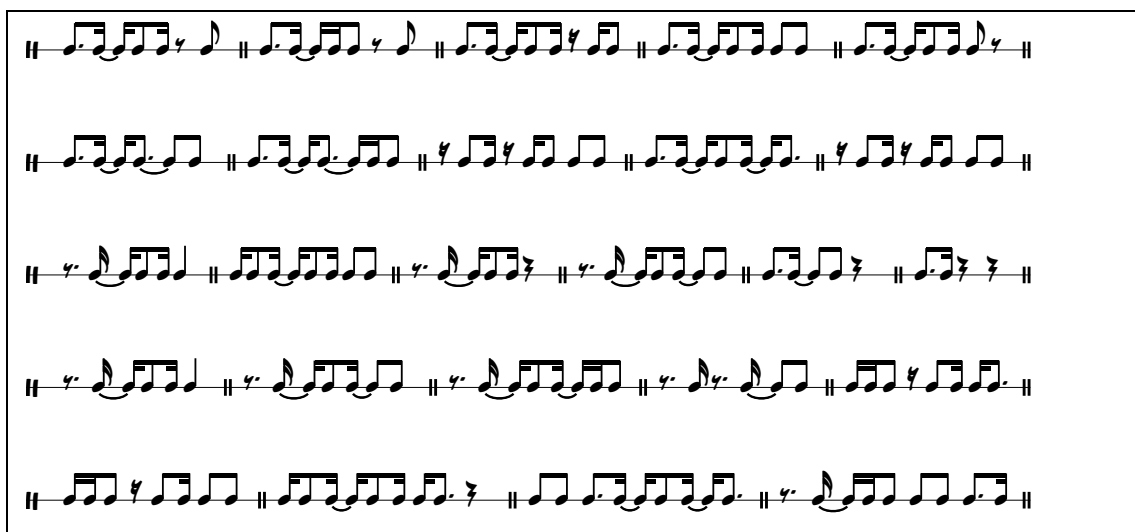


A pesar de la aparente sencillez de estos materiales, el compositor los combina y elabora con ellos un sincopado discurso, muy a la manera del jazz latino, estilo espléndidamente dominado por Toussaint en su faceta como pianista. Esta es una de las razones por las que la obra alcanza una gran dificultad rítmica para su interpretación.

Se puede afirmar que *La Chunga* es un útil y divertido estudio musical de figuras rítmicas sincopadas. En la mayoría de los casos los patrones rítmicos aparecen en frases de tres tiempos que a su vez se combinan con otras de la misma longitud.

He aquí algunos ejemplos de las frases que desarrolla la marimba bajo (IV)

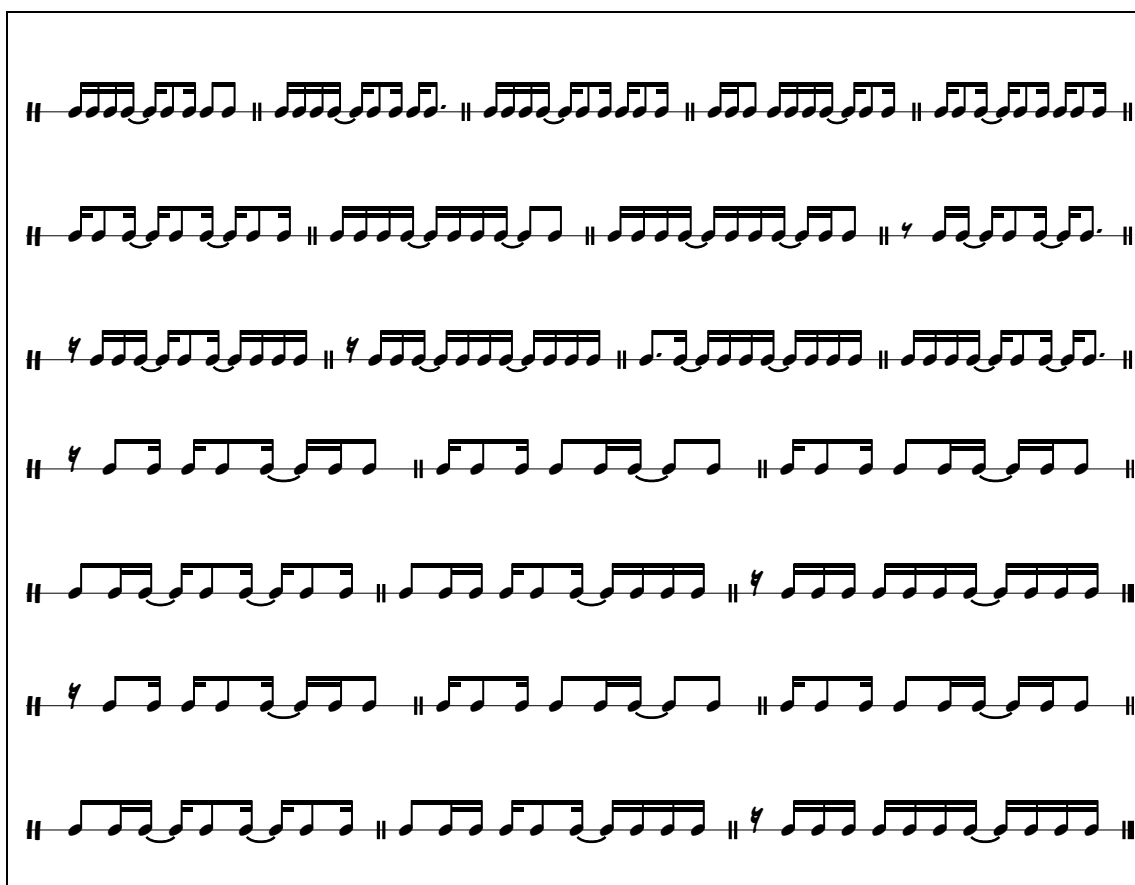
Fig. 127.



Estos patrones se van desarrollando en el bajo a manera de ostinatos, aunque siempre variando su longitud. Las marimbas II y III van haciendo un acompañamiento rítmico con figuras similares, en acordes o líneas breves y entrecortadas que cumplen una función de base rítmica sobre la que se despliega el discurso solista de la

Marimba I. La combinación de patrones rítmicos que usa esta marimba son innumerables. Aquí unos ejemplos:

Fig. 128



Las frases anteriores pueden ser aplicadas y utilizadas para la construcción de las improvisaciones de tambores en la parte central de la obra.

Métrica. La métrica de *La Chunga* está en 6/4 a lo largo de toda la pieza, algo poco común en la música en términos generales. Esto hace que el sincopado fraseo de cada compás sea largo y más difícil, tomando en cuenta que todas las voces van girando irregularmente en torno a los puntos de apoyo de tal métrica. La improvisación sugerida en este estudio está también en un compás de 6/4.

La dinámica. La dinámica es un parámetro que el compositor deja a criterio de los intérpretes quienes habrán de asumir la responsabilidad de balancear y lograr claridad discursiva de todas las voces. En la partitura no hay ninguna indicación dinámica. A pesar de ello, el compositor recomienda:

...tener cuidado con el balance, porque a veces la parte del centro está muy compacta, muy llena de los acordes que son muy densos. Entonces hay que cuidar ...el balance entre estas voces intermedias y las puntas [Marimba bajo y Marimba I].

Articulación. La pieza fluye sin interrupciones y los enlaces entre cada una de las secciones se realiza en función de la forma en que cambia el bajo y la armonía. Hay un cambio muy claro de timbre y sonoridad con un silencio de 5 tiempos en compás #137 que da paso a la sección C, en donde se realiza la improvisación de tambores. Para salir de ella simplemente se detienen las percusiones a una señal del marimbista IV, quien entra solo en el compás #178.

La melodía. Cada una de las voces va desarrollando a lo largo de toda la pieza una sincopada línea que va tejiendo un intrincado contrapunto. Toussaint traslada el discurso sincopado del jazz y lo inserta en un contrapunto en el que todos los integrantes del ensamble van discurriendo sincopadamente.

...el bajo de *La Chunga de la Jungla* es la base... una especie de guía que es la que realmente va dictando sobre todo el pulso de la pieza... aunque es muy, muy sincopada y va en muchos momentos fuera del tiempo uno... el bajo le da fundamento a la pieza.

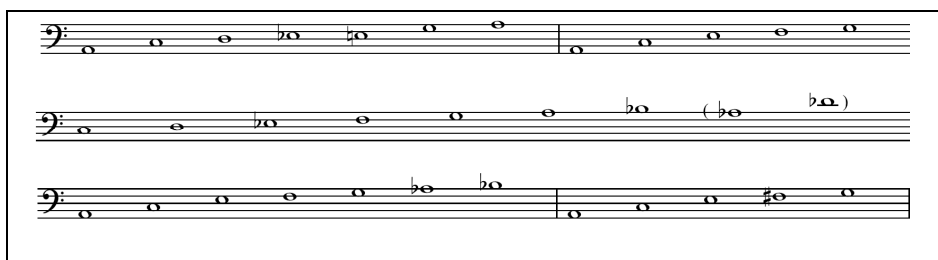
Marimba I lleva a lo largo de la mayor parte de la pieza un discurso solista a la manera de los músicos de jazz que van ejecutando un solo de improvisación. Para ello utiliza diversas escalas blues, pentáfonas, por tonos, etc. Aquí algunos ejemplos:

Fig. 129.



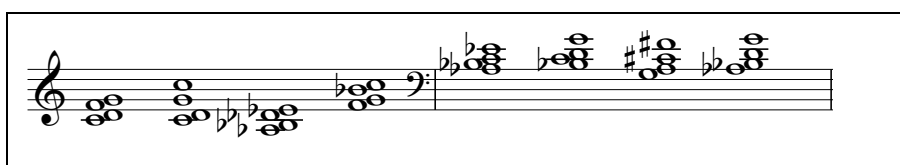
El autor desarrolla un pedal de la nota Do en el bajo a manera de ostinato, pero que siempre va variando y va dictando el pulso de todo el ensamble. La escala sobre la que se va moviendo el bajo es una escala blues (partiendo de la nota La). A esta nota le añade algunas variantes y va pasando ocasionalmente por otros tonos, aunque siempre regresando al pedal de Do.

Fig. 130.



Las Marimbas II y III se van alternando algunas líneas que contrapuntean con la voz solista de Marimba I o con acordes de cuatro notas, por cuartas o contruidos con séptimas y novenas, pero en inversiones muy cerradas:

Fig. 131.



Dotación instrumental de la *Chunga de La Jungla*. La *Chunga de la Jungla* tiene la siguiente dotación:

Fig. 132.

Percusionista #1: Marimba 4 1/3, talking drum
Percusionista #2: Marimba 4 1/3, maracas o ganzá
Percusionista #3: Marimba 4 1/3, 2 congas
Percusionista #1: Marimba bajo 3 octavas, 2 cencerros

Notaciones y simbologías. La notación es tradicional y no existe en la partitura ninguna indicación fuera de lo común.

Sugerencias interpretativas. En la *Chunga de la Jungla* la técnica de ejecución es normal, usando cada uno de los intérpretes cuatro baquetas. Un adecuado balance permitirá destacar las partes de acompañamiento de la parte solista, que por lo general está asignada a la Marimba I.

El sincopado entramado polifónico de las voces, es uno de los aspectos más complicados que presenta la *Chunga de la Jungla*. Desde el inicio de la obra las intervenciones fragmentadas de las voces que van entrando, siempre sincopadas, en combinación con la métrica de 6/4 hace de la *Chunga* una pieza difícil de ensamblar.

En la sección intermedia de la obra el autor abre un espacio para improvisar pero no la asigna directamente a los teclados sino que sugiere el uso de tambores e idiófonos (africanos de preferencia), que quedan a la libre elección de los propios intérpretes.

La base rítmica sugerida para la improvisación de la parte central y que es la usada por el *Ensamble Tambuco* en la grabación anexa a esta tesis es la siguiente:

Fig. 133.

La Chunga de la Jungla
Eugenio Toussaint

Base rítmica para improvisar

Listesso tempo

The musical score is presented in three systems, each with four staves representing different percussion instruments:

- System 1:** Labeled 'Base rítmica para improvisar' and 'Listesso tempo'. It features a 6/4 time signature. The instruments are Talking drum Perc 1, Ganzá Perc 2, Cencerros Perc 4, and Congas Perc 3. The Ganzá part has a rhythmic pattern of eighth notes with accents. The Congas part has a pattern of quarter notes with accents.
- System 2:** Labeled '3' at the beginning. It shows the continuation of the rhythmic patterns for Talking drum, Ganzá, Cencerros, and Congas.
- System 3:** Labeled '4' at the beginning. It includes the instruction 'Improvisación del talking drum u otro tambor ad libitum'. The Talking drum staff is empty, while the other three instruments continue their patterns. The system concludes with the instruction 'Diminuendo tutti y regresan a los teclados' and a double bar line.

Otras obras para teclados de percusión de especial relevancia

Dentro del repertorio mexicano para teclados de percusiones hay obras de gran calidad y de alta dificultad individual y colectiva. Cabe resaltar las siguientes:

-*Danza-Contradanza II*²¹³ (1997) del compositor Carlos Sánchez Gutiérrez (1964).

Esta pieza se constituye como uno de las grandes retos de la literatura para teclados de percusión por sus dificultades técnicas individuales y de ensamble. Fue escrita por encargo del XXV Festival Internacional Cervantino y estrenada por Tambuco Ensemble de Percusiones de México en octubre de 1997 en la ciudad de Guanajuato, en el marco de dicho festival. El propio compositor habla respecto de la obra:

Es una obra rara, sobre todo en el contexto de la “música contemporánea”, en tanto que en ella no uso la percusión como generadora de timbres, sino más como un instrumental que articula el material melódico y armónico como lo haría cualquier otro instrumento. Es, prácticamente, un cuarteto de marimbas, con muchas notas, y un desarrollo bastante convencional y en el que intento crear variedad tímbrica más a través de la armonía y los gestos mismos, que empleando (como es común en la música contemporánea para percusión) un gran “arsenal” de instrumentos.²¹⁴

-*Livre pour quatre marimbas (Libro para Cuatro Marimbas)* (2000) de Hebert Vázquez, compositor radicado en Morelia, Michoacán. El *Libro* consiste en una colección de cuatro piezas para cuarteto de marimbas. La primera y la cuarta (*Nancorroise I* y *Nancorroise II*) buscan evocar a manera de homenaje, el espíritu de la música del compositor estadounidense Conlon Nancarrow (1912-1997). La segunda de las piezas, *La nature del'eau (La naturaleza del agua)* alude al carácter fluido del timbre de la marimba y la tercera, *Une volée d'oiseaux, (Un vuelo de pájaros)*, al movimiento uniforme del vuelo de una bandada. Estrenada en Berlín, Alemania por *Tambuco Ensemble de Percusiones de México* en octubre de 2002. La obra es de una alta dificultad individual y colectiva.

²¹³ Contenida en el disco compacto: *Tambuco Grabaciones de Estreno*, Quindecim, CONACULTA, FONCA, México, 2000, QP01081

²¹⁴ Entrevista realizada a Carlos Sánchez Gutiérrez por Alfredo Bringas en septiembre de 2009.

-Brotos (2008) para cuatro marimbas de María Granillo forma parte de una suite llamada *Orgánika* dividida en tres movimientos. Sin embargo, *Brotos* ha sido interpretada en numerosas ocasiones como pieza sola recibiendo una gran aceptación por parte del público y la crítica. Estrenada por *Tambuco Ensemble de Percusiones de México* en octubre de 2008 en Guanajuato, Gto., en el marco del XXXVI Festival Internacional Cervantino.

Estas son las principales transcripciones realizadas para teclados de percusión que ya tienen grabaciones profesionales o que están en proceso de realizarse o publicarse:

Fig. 134.

- Revueltas, Silvestre: *Cuarteto de cuerdas #1* (1930, transcripción hecha por la OPUNAM en 1986); *Cuarteto de cuerdas #4 Música de feria*²¹⁵, (1932, transcripción hecha por la OPUNAM en 1985)
- Álvarez, Javier, *Metro Chabacano* (1991, transcripción hecha en 2005). Estrenada en 2005 por *Ensamble Tambuco*. Ya grabada por *Tambuco* y próxima a su publicación
- Taméz, Gerardo: *Percuson*, Trío de guitarras (1980) (transcripción hecha por el *Ensamble Tambuco* para trío de marimbas de 1995). Próxima a su grabación por *Tambuco*

En el siguiente cuadro se muestran las obras mexicanas para teclados de percusión y las obras transcritas con el nombre de su compositor, dotación, fecha de composición y cuando sea el caso, año de su transcripción.

²¹⁵ Grabada en el CD: Antología de la Música Mexicana Contemporánea de Percusiones, Julio Viguera A., Director y compilador. UNAM/ VOZ VIVA/ MN31, CD 1

Fig. 135. Obras mexicanas para Teclados de Percusión

Compositor	Título	Año de composición/transcripción	No. de ejecutantes
Acevedo, Guillermo	<i>¡Relájate!</i>	1997	Cuarteto
Álvarez, Javier	<i>Metro Chabacano</i> (transc. de cuarteto de cuerdas)	1991/2005	Cuarteto
Aguilar Aguirre Sergio	<i>Cuarteto #1 para teclados</i>	2000	Cuarteto
Aponte Cupido, Gerardo	<i>Piezas para cuatro marimbas</i>	2006	Cuarteto
Córdoba, Jorge	<i>Impulsos</i>	1991	Cuarteto
Derbez, Georgina	<i>¡Ay luna que reluzes!</i>	1999	Cuarteto
Estrada, Julio	<i>Memorias para Teclado</i>	1971	1 ó más
Granillo, María	<i>Fantasia para marimba y vibráfono</i>	1985	Dueto
Infanzón, Héctor	<i>El Devenir de la Noche</i>	2010	Cuarteto
Lavista, Mario	<i>Estudio</i>	2000	Cuarteto
Martínez, Ernesto	<i>Kalimba Con Motto</i>	1995	Dueto
Ochoa, Daniel	<i>Nanka-omoshiroi-kotaru</i>	2008	Cuarteto
Ortiz, Gabriela	<i>Ríos</i> (para teclados de percusión)	2010	Quinteto
Revueltas, Silvestre	<i>Cuarteto de cuerdas #1</i> (transc. de cuarteto de cuerdas)	1930/1986	Cuarteto
Revueltas, Silvestre	<i>Cuarteto de cuerdas #4 Música de Feria</i> (transc. de cuarteto de cuerdas)	1932/1985	Cuarteto
Sánchez Gutiérrez, Carlos	<i>Danza-Contradanza</i>	1997	Cuarteto
Taméz, Gerardo	<i>Percusión</i> (transc. de trío de guitarras)	1980/1995	Trío
Tapia, Gloria	<i>6 Variaciones</i> (para piano 1963)	1963	Quinteto
Toussaint, Eugenio	<i>La Chunga de La Jungla</i>	1996	Cuarteto
Tudón, Pedro	<i>El Jardín de senderos que se bifurcan</i>	1997	1 ó más
Tudón, Raúl	<i>Cuarteto # 2 Para Teclados</i>	1994	Cuarteto
Tudón, Raúl	<i>Cuarteto # 3 Comunulimbus</i>	2005	Cuarteto
Tudón, Raúl	<i>Games</i>	2000	2 ó más
Vázquez, Hebert	<i>Livre pour quatre marimbas</i>	2000	Cuarteto

IV.2.2. Obras para ensamble de percusiones con dotaciones grandes, mixtas

La característica fundamental de esta categoría es la combinación de todo tipo de instrumentos de percusión en dotaciones individuales grandes y mixtas (teclados, membranófonos, idiófonos, etc.). Las obras seleccionadas para su estudio en este capítulo son:

IV.2.2.A. *Fase II* (1995-96) de Ignacio Baca Lobera

IV.2.2.B. *Danza Isorrítmica* (1996) de Mario Lavista

Antecedentes. La primera obra del repertorio mexicano en aparecer con estas características es la *Toccata para percusiones* (1942) de Carlos Chávez. El estudio y análisis realizado en el Capítulo II del presente trabajo han dejado clara la importancia de esta pieza musical que es además la primera obra de todo el catálogo mexicano para percusiones.

Entre la *Toccata* de Chávez y su consecutiva hay un largo lapso de 21 años. Se trata del *Divertimento para instrumentos de Percusión* (1963) de Manuel Jorge de Elías, segunda obra mexicana para percusiones, una especie de estudio tímbrico de sencilla factura, pero que ya manifiesta características particulares muy propias del lenguaje personal del compositor. A *Divertimento* le sigue inmediatamente la obra *Tambuco* (1964) de Carlos Chávez. Igualmente estudiada en el capítulo anterior y pieza central de este escrito, *Tambuco* es un parteaguas del repertorio mexicano e internacional para percusiones. A partir de los años siguientes a *Tambuco*, la escritura de música mexicana para percusiones creció notablemente, al grado de que la mayor parte del catálogo está escrito para esta categoría. Las obras que anteceden a *Fase II* y a la *Danza Isorrítmica* son muy numerosas por lo que a continuación se mencionan las más relevantes.

El maestro Carlos Luyando, notable timbalista de la Orquesta Sinfónica Nacional y profesor del Conservatorio Nacional de Música, escribió una importante serie de métodos y piezas musicales, todas ellas con fines didácticos. Sus obras *Lamento* (1965?) y *Cuartetito de Juguete* (1965)²¹⁶ denotan la gran intuición pedagógica de uno de los primeros profesores de percusión de México.

²¹⁶ Grabada en el CD: Antología de la Música Mexicana Contemporánea de Percusiones, Julio Viguera A., Director y compilador. UNAM/ VOZ VIVA/ MN31, CD 2

En 1967 el maestro Leonardo Velázquez escribió *La Ronda*²¹⁷ para ballet, por encargo de la coreógrafa mexicana Guillermina Bravo. La pieza ha tenido siempre una muy buena aceptación entre el público y a principios de los años ochenta la Maestra Gloria Contreras hizo una coreografía para el taller Coreográfico de la UNAM. En la actualidad *La Ronda* sigue formando parte del repertorio de esta compañía de danza. Por su parte el compositor ucraniano naturalizado mexicano Lan Adomían escribió en 1972 una obra que ha sido tocada en muy pocas ocasiones: *Incursions-Percussions* por encargo del grupo francés *Les Percussions de Strasbourg (Las Percusiones de Estrasburgo)*. La Orquesta de Percusiones de la UNAM la interpretó en varias ocasiones, siendo su estreno en México en el Teatro Jiménez Rueda de la Ciudad de México el 21 de septiembre de 1981.

Otra obra mexicana para percusiones que también está dedicada a este grupo francés es el sexteto *Eolo' oolin* (1981-84) de Julio Estrada²¹⁸.

Durante los años ochentas y noventas se escribieron una gran cantidad de interesantes piezas musicales para percusiones como *Tres piezas para percusiones* (1980) de Blas Galindo y *Paquiliztli* (1983) del compositor español naturalizado mexicano Rodolfo Halffter y dedicada a la *Orquesta de Percusiones de la UNAM*.

Del mismo año son dos piezas de especial relevancia dentro de la literatura ya analizadas en el capítulo anterior: *Políptico* de Manuel Enríquez y *La Chute des Anges* de Federico Ibarra.

²¹⁷ Grabada en el CD: Antología de la Música Mexicana Contemporánea de Percusiones, J. Viguera A., Director y compilador. UNAM/ VOZ VIVA/ MN31, CD 2

²¹⁸ Se puede escuchar esta obra completa en el sitio: http://wn.com/Julio_Estrada

IV.2.2.A. *Fase II* (1995-96) de Ignacio Baca Lobera

Nacido en la Ciudad de México, Ignacio Baca Lobera realizó la Licenciatura en Composición en la Escuela Nacional de Música de la UNAM. Posteriormente obtuvo la Maestría y el Doctorado en Composición Musical en la Universidad de California en San Diego (UCSD). Sus principales profesores de composición han sido Julio Estrada, Joji Yuasa, Jean Charles François y Brian Ferneyhough. Ha asistido a cursos de especialización en el IRCAM en Francia (1992) y en Darmstadt, Alemania (1990-1992). Ha recibido numerosos premios, becas y encargos de composición dentro y fuera de México.²¹⁹

Cuando era muy joven, Baca Lobera tenía un especial gusto por el rock progresivo lo que le hizo decidirse a estudiar composición. Fue entonces que descubrió la música contemporánea, medio en el cual se desempeña hoy en día como uno de los compositores más emblemáticos. Baca reconoce a Gyorgy Ligeti como uno de los compositores que más le atrajeron en sus años de estudio. Las influencias en su música son innumerables pero el propio Baca menciona especialmente a Iannis Xenakis y Toru Takemitsu.

Fase II fue un encargo hecho por la Orquesta Filarmónica de Querétaro, cuando Baca Lobera fungía como compositor en residencia:

...la orquesta tenía un pequeño ensamble de percusión, pero nunca la tocaron [*Fase II*]... la han tocado otros ensambles pero los que estaban aquí en Querétaro no la tocaron nunca.²²⁰

El complejo lenguaje de *Fase II* causó que su estreno mundial se realizara hasta el año de 1999 por *Tambuco Ensamble de Percusiones de México*.

Respecto al título de la obra Ignacio Baca refiere:

...no soy muy afín a explicar ideas extramusicales, pero el título de esta pieza tiene que ver con la época en que nacieron mis hijos. Se supone que los niños van pasando por varias fases, entonces la fase dos es cuando ya se pueden voltear solos y pueden mover la cabeza y el cuerpo. De ahí viene lo de la fase dos... Por entonces tenía unas percusiones y siempre estábamos jugando. Por aquella época fue cuando la empecé a escribir y la aterricé como dos años después.

²¹⁹ <http://www.ibacalobera.com/vita.html>

²²⁰ Entrevista a Ignacio Baca Lobera, el 22 de enero de 2010 por Alfredo Bringas.

Baca reconoce que no fue fácil para él la escritura para percusiones ya que en sus primeras obras usando este instrumental no había quedado muy satisfecho con los resultados. Sin embargo *Fase II* marca una nueva etapa en su producción porque en ella resolvió muchos de los conflictos que sentía al usar instrumentos de percusión:

[*Fase II*] ...me hizo ver la percusión de otra manera y a partir de ella, este conflicto de trabajar con la percusión se suavizó. Con ella cambió la forma de cómo concebía la percusión y su relación con los demás instrumentos. Es una pieza que durante muchos años quise escribir pero que no sabía cómo.

En *Fase II* se aprecia una fuerte influencia de Xenakis, en particular de su obra *Persephasa*. El propio Baca comenta:

[*Fase II*] ...tiene obviamente una fuerte influencia de la música de Xenakis que a mí me gustaba mucho en esa época... hay como una gestualidad un poquito relacionada con *Persephasa*...

Hay varios aspectos en los que se manifiesta esta influencia: la dotación instrumental, el uso de politempos y el movimiento del sonido en el espacio:

Fase II pertenece a mi período en el que la espacialización del sonido y la ilusión de movimiento espacial era algo muy importante. La pieza está construida a partir de eso. Los cuatro percusionistas están separados en el espacio y en igualdad de condiciones y el sonido parece que se está moviendo.

El desarrollo de este periodo de producción basado en la espacialización del sonido que Baca menciona, inicia a principios de los años 90's con su obra *Neumas* (1990) para oboe, cuerdas y percusiones y continúa con otras obras del mismo tipo como son: *Mundos Interiores* (1992-93) para flauta, violín y cello; *Tríos (y dobles)* (1992) para flauta, oboe, clarinete, 2 cellos, 2 trombones y 2 percusionistas; *Taleas II* (1995-96), para oboe, clarinete, fagot, piano, un percusionista y quinteto de cuerdas; *Mapamundi* (1993) para orquesta sinfónica.

...como del año 90 al 98 casi todas mis piezas estaban construidas a partir de la espacialización... lo primero que decidía era dónde iban a estar los instrumentos y a partir de eso empezaba a escribir la pieza.

En el caso particular de *Fase II* la partitura indica que los percusionistas deben estar distribuidos alrededor del público.

Los percusionistas deberán estar separados tanto como sea posible, dependiendo del tamaño del escenario (lo ideal sería entre tres y cuatro metros entre cada uno), incluso si la sala de conciertos lo permite podrán colocarse alrededor del público.²²¹

Esta idea no siempre es posible realizarla debido a que las condiciones de espacio que hay en la mayoría de los teatros y salas de concierto no se prestan para ello.

Desde el punto de vista de la exploración tímbrica Baca Lobera divide la pieza de manera similar a *Persephasa*...

...en tres áreas tímbricas no precisamente muy definidas pero muy diferenciadas... en las que los instrumentos son metales, maderas y pieles.

Además de la espacialización y las áreas tímbricas el autor describe que:

...también hay una exploración o un trabajo de números aleatorios o sea el control de densidades: por ejemplo: cuántos ataques ocurren en determinada fracción de tiempo, cómo se distribuyen; cómo se hace un *accelerando*, cómo se hace un *rallentando*; todo eso son números aleatorios. También tiene una sección construida con la divina proporción.

Al preguntarle a Baca Lobera sobre las recomendaciones intrerpretativas que él pudiera hacer para abordar *Fase II*, el autor responde:

...yo siempre espero una interpretación... la interpretación quiere decir que tú tomes un material y le des tu punto de vista... me gusta mucho la idea de que interpreten la música que yo escribo, o sea que realmente lo tomen como algo personal, incluso que definan y redefinan cosas ...dejo bastante abierto lo de qué instrumentos de percusión van a tocar, incluso a veces qué baquetas se pueden utilizar o si quizás sería mejor tocarla con las manos... siempre estoy abierto a que haya una interpretación, que personalices la pieza. Para mí esa es una interpretación y yo cuento con eso. De hecho, cuando

²²¹ Notas de la partitura de *Fase II* de Ignacio Baca Lobera.

no hay interpretación, si nada más están tocando lo que está escrito, pues no es una experiencia muy interesante. Yo espero que pongan algo suyo los ejecutantes, pero eso sólo te lo puedo decir en términos muy generales.

A partir de *Fase II* el compositor cambió su forma de escribir y de concebir sus ideas musicales utilizando percusiones:

...he optado por tener mucha flexibilidad dentro de la percusión... por ejemplo, dejo que los instrumentistas escojan los instrumentos porque generalmente los percusionistas saben mejor que uno, qué instrumentos se mezclan mejor con el ensamble... a menos que sea un sonido importantísimo lo determino pero si no, lo dejo abierto a su elección.

En reciente entrevista para *La Jornada* de Michoacán, Baca Lobera plantea la necesidad de desarrollar instrumentistas abiertos a las nuevas posibilidades del sonido, a la improvisación, a la exploración de su instrumento, a nuevas notaciones, a la interdisciplina. Apunta que las nuevas generaciones de compositores están utilizando estos elementos en combinación con medios electrónicos y que la comunicación con el instrumentista tradicional es cada vez más difícil:

...los instrumentistas con los que nos podemos comunicar son unos híbridos; es gente que improvisa, que sabe de técnicas nuevas instrumentales, incluso llegan a conocer técnicas de la computadora. El instrumentista de conservatorio, que toca en la orquesta y se sabe su Bach muy bien, es un instrumentista del que cada vez estamos más alejados, lo cual me preocupa porque a mí me interesa muchísimo escribir para orquesta, (por supuesto que mis últimas piezas para orquesta ya tienen un poco de electrónica), entonces con esa gente cada vez es más difícil comunicarse por muchas razones de notación, incluso estéticas o ideológicas.²²²

²²² Entrevista a Ignacio Baca Lobera el día 15 de julio de 2008 por Erick Alba para *La Jornada Michoacán*. Se puede consultar en: <http://www.lajornadamichoacan.com.mx/2008/07/15/index.php?section=cultura&article=020n1cul>

Esta es una de las principales preocupaciones con las que viven actualmente muchos compositores y confirma la necesidad y responsabilidad que tienen las escuelas de música de preparar a los músicos instrumentistas egresados de ellas, con herramientas técnicas y estéticas que les permitan tener una mayor apertura hacia la música de su tiempo.

Análisis panorámico de *Fase II* de Ignacio Baca Lobera

Fase II de Ignacio Baca Lobera fue estrenada en 1999 por el *Ensamble Tambuco*.

Empezaremos por analizar la dotación instrumental del cuarteto, sus indicaciones y simbologías.

Dotación instrumental, notaciones y simbologías²²³

Fig. 136. Baquetas




	Hard sticks (baquetas duras)
	Super ball (baqueta hecha con una pelota de plástico transparente)
[:  :] El uso de la baqueta de superball se indica así. Se debe de tratar de conseguir un efecto de sonido continuo tanto como sea posible.	

Fig. 137.

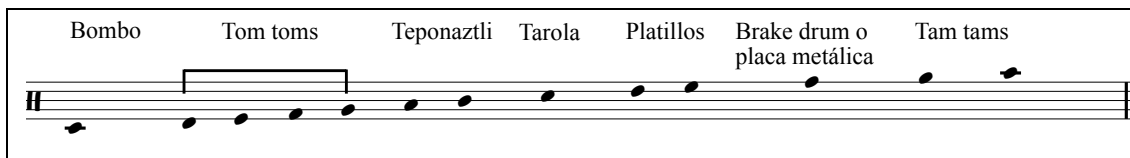
La instrumentación para cada percusionista es la siguiente:

- 2 tam-tams suspendidos (agudo y grave)
- 2 platillos (agudo y grave)
- 1 brake drum (tambor de freno de auto, tan sonoro y brillante como sea posible, de larga resonancia)
- 1 placa metálica pequeña
- 1 tarola con cuerdas
- 1 teponaztli con dos sonidos bien diferenciados
- 4 toms afinados a una tercera de diferencia aproximadamente
- 1 gran cassa (bombo)

²²³ Transcrito de la hoja de instrucciones de la partitura hecha por el compositor.

Es importante que los instrumentos de los percusionistas estén afinados tan cerca, unos de otros, como sea posible, en especial los toms y los bombos.

Fig. 138. Disposición de los instrumentos en el pentagrama:²²⁴



Es posible substituir algunos instrumentos o incluso todos, por otros de función parecida: metales (resonancia larga, resonancia corta²²⁵, ricos en armónicos superiores), maderas (ataque rápido, resonancia corta) y pieles (ataque semirápido, poca resonancia, etc.). Cuando se substituya un instrumento deberá ser igual para cada instrumentista (es decir que los cuatro percusionista deberán substituir su instrumento correspondiente).

•Pausas ('):

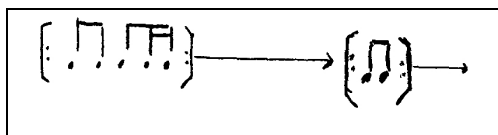
Las pausas se indican con una coma en los compases #24, #87 y #105. Estas pausas son *ad libitum* y pueden ser de duración variable. En el caso de usar un click track se recomienda que el primer percusionista lo prenda y apague en las pausas según convenga.

•Notación. La partitura está escrita con notación tradicional pero hay pasajes que utilizan otras simbologías. Por ejemplo:

Fig. 139. Tocar notas aproximadas alrededor del ritmo de octavos



Fig. 140. Los patrones rítmicos repetidos se escriben así:

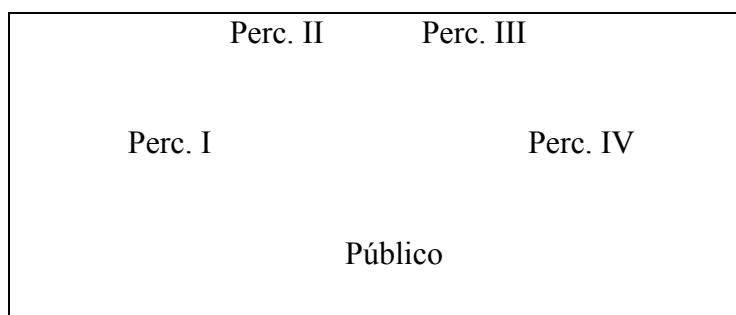


²²⁴ En la hoja de indicaciones de la partitura esta disposición resulta confusa, por lo que se presenta aquí de manera más clara.

²²⁵ En la hoja original de instrucciones dice: *decay* largo, *decay* corto, que se traduce como resonancia larga, resonancia corta, respectivamente.

Se cambia de sonidos cuando la flecha termine y esté escrito un nuevo grupo de sonidos. En la última sección de la obra los cambios entre grupos deben ser completamente ligados y precisos rítmicamente.

Fig. 141. Disposición de los percusionistas en el escenario cuando no es posible que estén alrededor del público:



Los percusionistas deberán estar separados tanto como sea posible, dependiendo del tamaño del escenario (lo ideal sería entre tres y cuatro metros entre cada uno). Como ya se dijo anteriormente podrán colocarse alrededor del público, si la sala de conciertos lo permite.

Forma. *Fase II* se puede dividir en 17 secciones (de la A a la P). En cada una de ellas el compositor da diferentes tratamientos al ritmo, la textura y el *tempo*, parámetros centrales en el desarrollo de la pieza. En la partitura no existen las letras de ensayo por lo que las letras asignadas a cada sección han sido propuestas por el autor del presente análisis.

Timbre. El compositor utiliza una dotación instrumental lo más parecida posible entre cada uno de los ejecutantes a fin de quedar, como dice el propio autor, en "igualdad de condiciones". Esto le permite desarrollar sus ideas en torno al movimiento espacial del sonido. Las tres categorías de material sonoro (madera, metal y membranas) le son útiles para contrastar las diferentes secciones.

Ritmo. El ritmo en *Fase II* presenta problemas rítmicos complejos que resolver y su interpretación representa un reto para cualquier ensamble de percusiones. Ritmo y *tempo* son los principales parámetros de exploración del compositor. Utiliza mezclas

de ritmos binarios, ternarios y de quintillos cuyo resultado sonoro por momentos es semejante a las sonoridades con escritura asincrónica aleatoria.

Métrica. La métrica en *Fase II* permanece en 4/4 casi hasta el final. Sobre este sencillo bastidor métrico Baca Lobera establece complejos problemas rítmicos y agógicos. Sólo hacia el final la métrica cambia y se hace distinta en cada uno de los ejecutantes.

Texturas. A través del unísono sincrónico y el unísono asincrónico (por medio del *tempo*), el compositor busca explorar el movimiento del sonido en el espacio y el control de densidades. Va del orden al caos; de sutiles murmullos en las membranas frotadas hasta densas masas asincrónicas; de poderosos unísonos hasta sonoridades polimétricas y a diferentes *tempi*.

•**Tempo.** Los *tempi* podrán variarse, según las condiciones acústicas y de dificultad, siempre y cuando la proporción entre ellos sea mantenida. El uso de un *click track*²²⁶ para cada percusionista es recomendable.

Las secciones de *tempi* múltiples (compases #57 a #63 y #149 a #164) están escritas aproximadamente y la partitura no debe ser tomada como una referencia estricta del resultado.

La dinámica. Es utilizada para destacar las voces principales y para resaltar los momentos climáticos.

Análisis panorámico por secciones de *Fase II* de Ignacio Baca Lobera

Sección A. *Fase II* inicia en 4/4, a un *tempo* de $\text{♩}=40$, con un unísono de los cuatro ejecutantes que poco a poco se va desintegrando hasta culminar en un primer clímax (compás #10) en el que el autor introduce una notación especial de notas libres no sincrónicas de los cuatro percusionistas con un *crescendo* y *decrescendo*, a la manera

²²⁶ Click track: en este caso se refiere al uso de una pista metronómica creada en computadora, con los distintos cambios de *tempo* que cada uno de los percusionistas tiene asignado en su partitura y que difieren entre ellos. Se utiliza porque no es posible que un director marque simultáneamente las distintas velocidades que lleva cada uno de los ejecutantes.

de las *nubes (nauges)* de Xenakis en *Persephasa*, aunque en *Fase II* de menor densidad y duración.

La sección acaba en *tutti* unísono. El autor busca ir del orden al caos y nuevamente al orden.

Sección B. Inicia en compás #11, segundo tiempo Cambia el *tempo* a $\text{♩} = 66.6$. Percusionistas III y IV desarrollan un dueto unísono en el que alternan las siguientes tres figuras rítmicas complejas que deben ser enfatizadas (*in rilievo*):

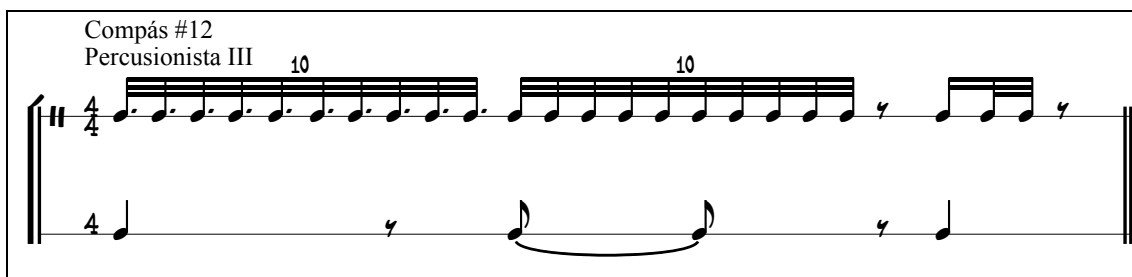
Fig. 142.



Estas figuras rítmicas consisten en tocar diez notas (diecillo) en el espacio de tres, cuatro o seis dieciseisavos. A continuación se ilustra en la parte de abajo de la figura, el espacio en el que debe entrar el diecillo.

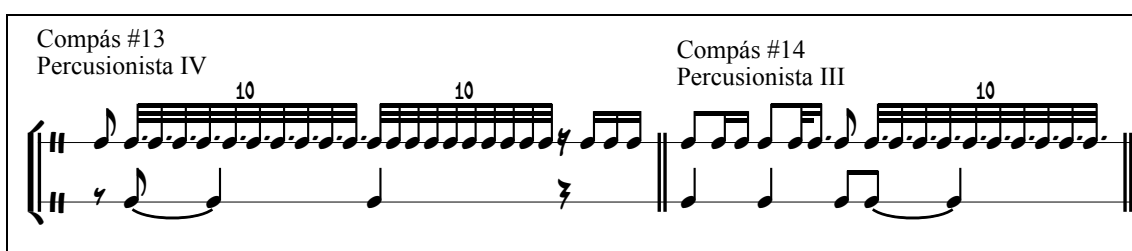
En compás #12 el percusionista III toca un tresillo en el espacio de tres octavos seguido de un diecillo en el espacio de cuatro octavos:

Fig. 143.



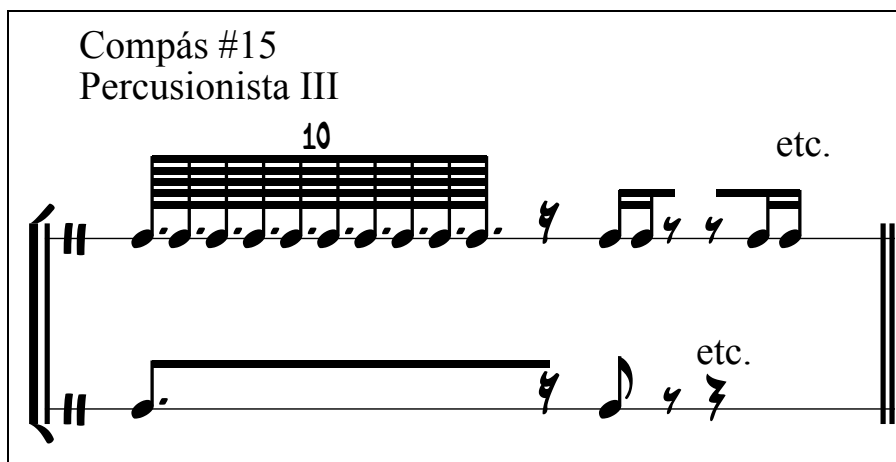
En compás #13 el percusionista IV toca un tresillo en el espacio de tres octavos seguido de un diecillo en el espacio de cuatro octavos. En compás #14 el percusionista III toca un tresillo en el espacio de tres octavos.

Fig. 144.



En compás #15 el percusionista III toca un tresillo en el espacio de tres octavas.

Fig. 145.



Después de alternarse en varias ocasiones estas figuras la sección termina con los últimos cuatro treintadosavos del compás #16 en unísono de III y IV.

Sección C. Inicia en compás #17 con un clima irregular, asincrónico, producido en I y II con la escritura semialeatoria ya antes mencionada. Encima de esta oscilante sonoridad III y IV ejecutan un unísono en *ff*. La sección acaba en silencio.

Sección D. Inicia en anacruza del compás #22. Aparece un pasaje breve de dos compases en *tutti* unísono. Cabe destacar que las notas con dinámica *ff* son las notas del unísono en una rítmica sencilla (ver figura) mientras que el resto de las notas *mf* deben girar a mucho menor volúmen que las del unísono.

Fig. 146.



De esta forma la textura es en apariencia irregular pero con puntos destacados de coincidencia.

Este proceso se desarrolla de la misma manera a partir del compás #24 pero ya no con rítmicas irregulares sino con notas asincrónicas de I y IV mientras que el unísono en *ff* prevalece en II y III.

A partir de compás #25 percusionistas I y IV continuarán a la misma velocidad mientras que I y IV ejecutan quintillos contra 6 o contra cuatro octavos, lo que provoca diferentes velocidades entre estos dos duetos de ejecutantes.

Es decir: II y III continúan con un *tempo* de $\text{♩}=66.6$ mientras que I y IV cambian sus velocidades con los quintillos contra cuatro octavos y contra seis octavos. Si el cuarto es igual a 66.6 entonces la velocidad del cuarto con punto es de 44.4 y la de la mitad es de 33.3:

Fig. 147.



De ahí deducimos que el octavo del quintillo en el espacio de cuatro octavos es de 166.5 ($5 \times 33.3 = 166.5$) y el octavo de quintillo en el espacio de 6 octavos es de 222 ($5 \times 44.4 = 222$)

Fig. 148.



En compás #34 los cuatro ejecutantes retoman el ritmo de octavos en tambores graves. Esto conduce a la segunda parte de esta sección en la que I y IV continúan con los quintillos anteriores (5 vs 4, 5 vs 6) pero ya no en unísono sino en canon. Por su parte II y III inician una serie de *accelerandos* y *ritardandos* independientes entre sí, en los que la velocidad va desde 2 octavos x segundo ($\text{♩}= 120$) hasta 9 sesentaicuatroavos x segundo ($64\text{avo}=540$). La sección culmina con un gran *tutti crescendo* asincrónico.

Sección E. Inicia en la anacruza del compás #53. Cambia el *tempo* a $\text{♩}=53$. Entran escalonadamente y siempre en orden del I al IV a manera de canon, pequeñas frases de cada uno de los ejecutantes. Al principio de la sección las entradas están a distancia de seis octavos, pero a medida que avanza la sección esta distancia se reduce a dos octavos entre la entrada de un primer percusionista y el que le sigue, engrosando la textura pero sin perder puntos de contacto, en este caso unísonos breves. Las notas de entrada de una frase son al mismo tiempo las notas de salida de la frase del percusionista anterior. De esta forma se enlazan coherentemente las frases. En compás

#49 este proceso continúa pero con un *accelerando* que termina en compás #51 a un *tempo* de $J=76$. En compás #52 y parte del #53 se alcanza un clímax *ff* asincrónico seguido de un *tutti* que concluye la idea de estas frases entrecortadas (*p-pp*) y de un unísono *fff* y un *diminuendo* asincrónico con el que concluye la sección.

Sección F. Inicia en compás #56. Cambia el *tempo* a $J=60$. El primer compás es un nuevo *tutti* unísono *ff*. A partir del segundo compás los cuatro percusionistas tocan exactamente el mismo pasaje pero cada uno a diferente velocidad, unos *accelerando* y otros *rallentando*. La sección termina en compás #62, cada percusionista a diferente velocidad. En tratamiento del *tempo* y la textura es muy similar al de *Persephasa* pero aquí con una rítmica binaria y una orquestación diferente.

Sección G. Inicia en compás #63. Continúa el *tempo* $J=60$. Las próximas cuatro secciones corresponden a los solos de cada uno de los percusionistas. Estos pasajes solísticos consisten en que cada uno de los ejecutantes desarrolla por sí mismo una polirritmia: por un lado está la voz principal que va en quintillos de mitad contra una segunda voz en diecisesavos. Cada uno de los solos va siendo acompañado por el resto del grupo en una textura delgada e irregular, con una rítmica binaria. En esta sección G el percusionista I desarrolla su pasaje solístico.

Sección H. Inicia en la anacruza del compás #71. En esta sección el percusionista II desarrolla su pasaje solístico.

Sección I. Inicia en la anacruza del compás #77. En esta sección el percusionista III desarrolla su pasaje solístico.

Sección J. Inicia en la anacruza del compás #82. En esta sección el percusionista IV desarrolla su pasaje solístico. En compás #84 inicia un *rallentando* para todo el ensamble que culmina la sección a un *tempo* de $J=53$ en #86.

Sección K. Inicia en compás #87. Cambia el *tempo* a $J=40$. Hay un contraste tímbrico y dinámico con el uso de *superballs* frotadas en los tambores. Encima de esta tenue sonoridad aparecen las placas metálicas (platillos, tams, *brake drums*) desarrollando

un discurso rítmico que a pesar de estar perfectamente medido produce una textura que da la impresión de ser aleatoria. Termina con un gran *crescendo*.

Sección L. Inicia en compás #105. Cambia el *tempo* a $J=50$. Esta es una sección breve en la que el autor busca que el público asistente aprecie el movimiento del sonido en el espacio por medio de la dinámica y el uso de pequeñas placas metálicas redobladas de *pp* a *ff*.

Sección M. Inicia en compás #110. Al igual que en la sección anterior, el autor busca que el público asistente aprecie el movimiento del sonido en el espacio por medio de la agógica con *accelerandos* y *ritardandos* en las mismas placas metálicas de la sección anterior. Estos efectos de movimiento del sonido de un lado hacia otro de las secciones L y M, son mejor apreciados cuando el público se encuentra alrededor de los músicos.

Sección N. Inicia en compás #119. Cambia el *tempo* a $J=62$. Esta sección consiste en una nueva serie de breves pasajes solistas a cargo de cada uno de los ejecutantes. El compositor procede de manera similar a la sección E, en la que las notas de entrada de una frase son al mismo tiempo las notas de salida de la frase del percusionista anterior. De esta forma se enlazan coherentemente los solos. Rítmicamente consisten en una birritmia entre figuras de seisillos de cuarto contra diesiseisavos. La sección termina en unísono *diminuendo* de I, II y IV.

Sección Ñ. Inicia en compás #131. Esta sección consiste en una otra serie de breves pasajes solistas a cargo de cada uno de los ejecutantes, esta vez con ritmos binarios. También se procede de manera similar a la sección E y N, en la que las notas de entrada de una frase son al mismo tiempo las notas de salida de la frase del percusionista anterior. De esta forma se enlazan coherentemente los solos. Llega a su punto climático a partir del compás #136 en el que aparece la notación asincrónica para todo el ensamble en *crescendo*, terminando la sección con un *decrecendo*.

Sección O. Inicia en compás #15. Cambia el *tempo* a $J=40$. En esta sección el compositor busca ir del caos al orden. Inician los primeros tres compases con una

mezcla de figuras rítmicas binarios, ternarios y de quintillos en todos los ejecutantes y con *acelerando*, lo que produce una sonoridad caótica, en apariencia aleatoria.

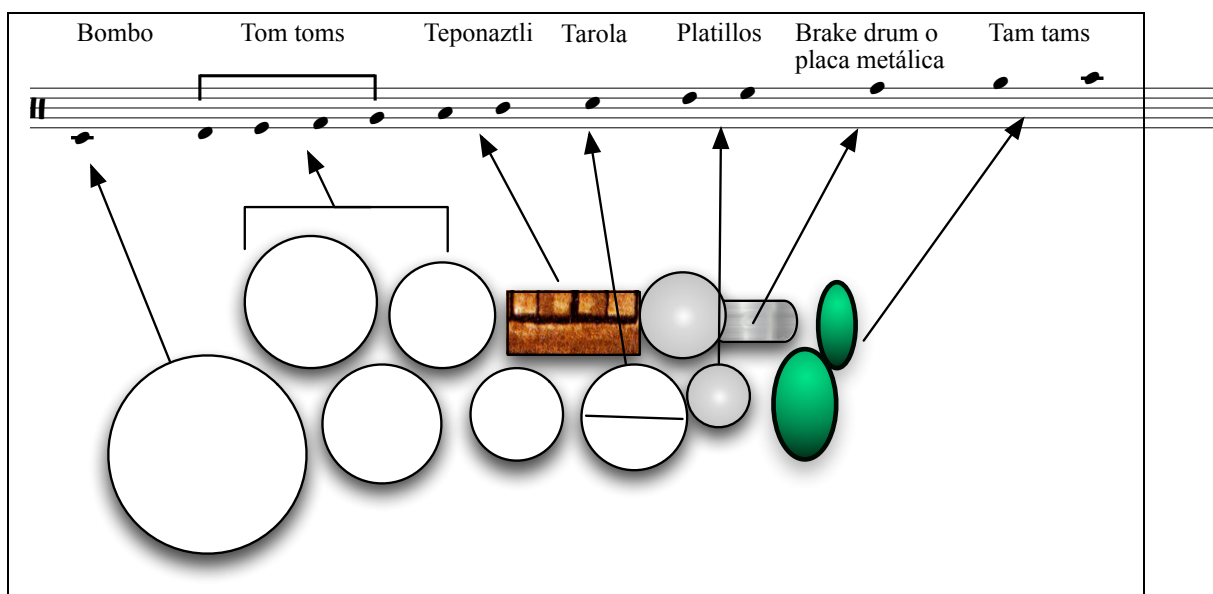
El orden se reestablece con la aparición de figuras rítmicas binarias. Se forman así dos duetos (I y II, III y IV) que se van imitando en forma de canon.

Sección P. Inicia en compás #149. En esta última sección cada ejecutante va a seguir una línea agógica diferente, todos con ritmos binarios y con patrones rítmicos repetitivos. Cada voz desarrolla *accelerandos* o *rallentandos* dirigiéndose en cada ocasión hacia *tempos* distintos, asincrónicamente, cada uno con sus propias dinámicas hacia arriba y hacia abajo, provocando una sonoridad caótica pero controlada. Hacia el final de la pieza la dinámica descende en todos los ejecutantes. Cada uno de los percusionistas termina la obra repitiendo sus propios patrones rítmicos *ad libitum* hasta hacer súbito silencio.

Sugerencias interpretativas

- Todos los ejecutantes tocan con partitura general.
- Resulta de gran ayuda colorear las notas de algunos instrumentos a fin de lograr su mejor reconocimiento visual (tepo, placa, platillos, tams), que resulta confusa debido lo cerrado de la escritura de tantas percusiones en un solo pentagrama y a lo intrincado de los pasajes musicales.
- Se sugiere acomodar los instrumentos a la manera de un teclado, con el fin de facilitar la relación visual entre las notas escritas y su ubicación en el espacio.

Fig. 149.



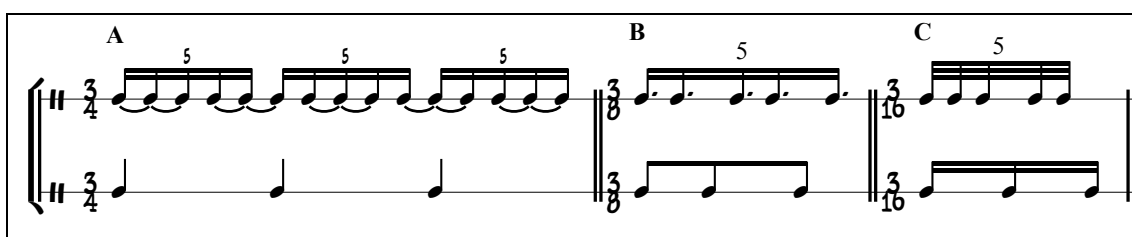
-Además de las dificultades rítmicas, agógicas y de ensamble propias de la pieza, *Fase II* presenta el problema de la distribución de los percusionistas en el escenario. Por lo tanto hay que cuidar que esta distancia entre los ejecutantes no dificulte la interpretación, especialmente en los secciones sincrónicas de la pieza.

-En el caso de realizar la obra alrededor del público, el uso de una señal metronómica para todos los ejecutantes por medio de audifonos resulta ideal. Este procedimiento es utilizado por algunos grupos profesionales de percusión como *Red Fish Blue Fish* que dirige el percusionista Steven Schick, cuando interpretan obras que plantean este tipo de problemas como es el caso de *Persephasa* (1969) de Iannis Xenakis.

-Aun cuando en la partitura hay algunas indicaciones de baquetas, el criterio de selección de éstas queda a discreción de los intérpretes. Por ejemplo, en el compás #63 (secciones G y N) se sugiere usar baquetas de diferente dureza en cada mano: mano derecha, baqueta dura con mucho ataque; mano izquierda, baqueta media suave, tejida, con menos ataque. De esta manera se podrán distinguir mejor cada una de las voces.

-Para el estudio e interpretación correcta de figuras rítmicas complejas como las contenidas en la sección B, se sugiere primero resolver la ejecución de un quintillo en el espacio de tres tiempos. En la figura A se aprecia la manera en que se subdivide cada pulso de un $3/4$, en quintillos los cuales a su vez se ligan cada tres dieciseisavos de quintillo obteniendo así la figura de quintillo en tres pulsos con toda precisión. Una vez dominado el ritmo se reduce a $3/8$ (figura B) y luego a $3/16$ (C).

Fig. 150.



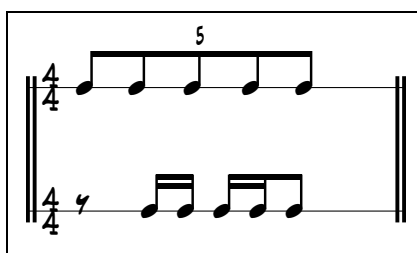
De esta misma manera se pueden resolver las figuras de quintillo en cuatro u en ocho dieciseisavos que se presentan en la obra.

-Los pasajes de unísonos a diferentes *tempi* del compás #57 en adelante (sección F) deben ser estudiados y dominados por todo el ensamble, primeramente en unísono para posteriormente tocarlos con el desfazamiento del *tempo*.

-Las secciones G, H, I y J son pasajes en los que cada percusionista presenta un pasaje solístico con una rítmica compleja a dos voces, una en quintillos de octavo (5 contra

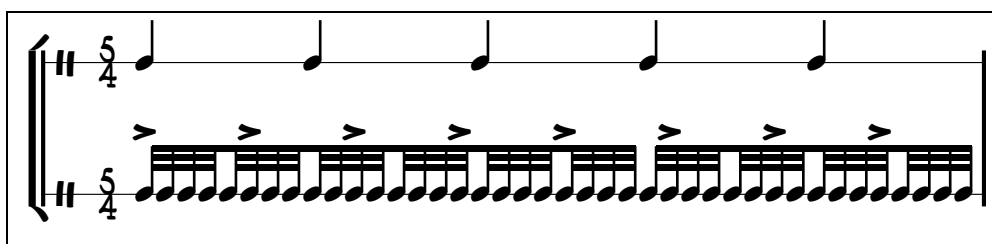
ocho) y otra en dieciseisavos. Tomaremos la primera figura de este tipo del compás #65.

Fig. 151.



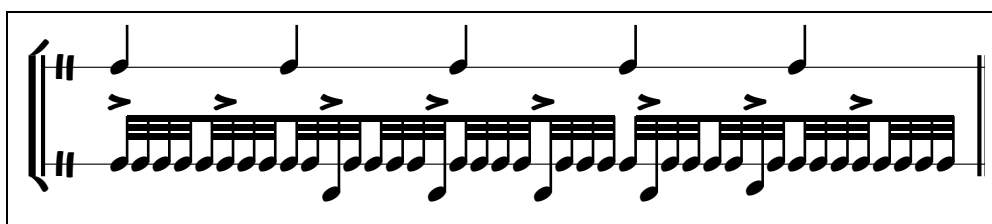
A fin de comprender fácilmente la manera de resolver esta birritmia de 5 contra 8, trasladamos el quintillo de octavos a un compás de 5/4 y subdividimos cada tiempo en ocho treintidosavos. Agrupamos entonces estos treintidosavos en grupos de cinco por medio de acentos para determinar el lugar exacto en el que entra cada una de las ocho notas contra los cinco tiempos del compás.

Fig. 152.



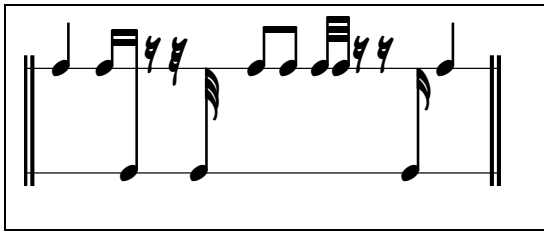
Después separamos las notas que corresponden al patrón por resolver y finalmente escribimos la rítmica que se ha de oír simultáneamente y que produce las dos voces con distintas rítmicas.

Fig. 153.



Los valores resultantes son al doble del patrón original (en 5/4) pero se presentan así para su mejor comprensión

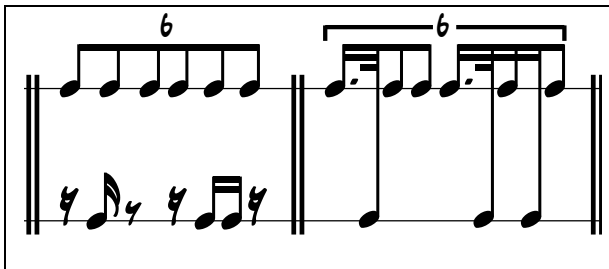
Fig. 154.



-Para resolver la birritmia en la sección N en la que se presentan figuras de seisillos de octavo contra diciseisavos, procedemos de manera similar a las birritmias anteriores.

El primer compás presenta los dos patrones a tocar simultáneamente y el segundo compás, la rítmica resultante para que suenen con toda precisión ambas voces.

Fig. 155.



IV.2.2.B. *Danza Isorrítmica* (1996) de Mario Lavista.

Mario Lavista es originario de la Ciudad de México. Desde su infancia manifestó claramente su inclinación por la música por lo que desde temprana edad se inició en el estudio del piano. Su gusto e interés por el estudio de las formas musicales lo condujo a iniciar también estudios de composición, para lo cual ingresó al Taller de Composición que impartía por aquellos años el Maestro Carlos Chávez en el Conservatorio Nacional de Música. Entre sus profesores de composición más connotados están Héctor Quintanar, Rodolfo Halffter, Jean-Étienne Marie, Henri Pousseur y Karlheinz Stockhausen. Lavista tiene una amplia producción musical que abarca todos los géneros: música de cámara, sinfónica, ópera, electrónica, etc.

Actualmente Mario Lavista imparte la cátedra de *Técnica y Lenguaje Musical del Siglo XX* en el Conservatorio Nacional de Música; es director de la revista de música *Pauta* y es miembro de *El Colegio Nacional*, el cual reúne en sus filas a los más destacados intelectuales de nuestro país en las distintas áreas de la ciencia y la cultura.

Durante la década de los años ochenta importantes compositores como Blas Galindo, Manuel Enríquez, Francisco Núñez, Arturo Márquez, Max Lifchitz, Federico Ibarra, etc., compusieron música para percusiones, específicamente para los grupos que estaban muy activos en esa época como *Los Percusionistas de México* y la *Orquesta de Percusiones de la UNAM*. Sin embargo Mario Lavista fue el gran ausente. Así lo comenta él mismo:

Yo no sé por qué no compuse en ese entonces una obra. Quizás porque nunca me la pidieron, o quizás porque me interesaba más otro tipo de instrumentos como el cuarteto de cuerdas. También estaba yo muy concentrado en los alientos, en la investigación de sus nuevas posibilidades.²²⁷

Hasta antes de la aparición de la *Danza Isorrítmica* el empleo de los instrumentos de percusión en la obra musical del compositor es, en todos los casos, sutil y poco frecuente y esto explica el porqué Lavista escribió hasta el año de 1996 su primera obra para ensamble de percusiones.

²²⁷ Entrevista a Mario Lavista, el 21 de enero de 2010 por Alfredo Bringas. A partir de esta nota todos los comentarios del compositor entrecomillados o centrados de 11 puntos provienen de esta entrevista.

Como lo declara en varios de sus textos publicados, una de sus premisas creativas es "...la economía de medios, con el mínimo de material producir la obra."²²⁸ Y así lo reafirma en la entrevista:

En términos generales yo siempre he creído y siempre he pensado que al comenzar a componer una pieza uno debe fijar perfectamente sus límites... tú te puedes mover dentro de estos límites... la imaginación se ejerce cuando tienes límites porque te fuerzas a imaginar y a fantasear qué haces, por ejemplo, con tres sonidos. Entonces ahí realmente tienes que echarle vuelo a la imaginación.

Es por esto que el primer planteamiento que se hizo Lavista al componer la *Danza Isorrítmica* fue el de limitar el número de instrumentos que iba a utilizar pues:

...se corre el riesgo de perderse en una selva llena de árboles, en el que cada árbol es un instrumento de percusión.

La dotación instrumental de *La Danza* es una mezcla de timbres de diversos orígenes:

Me interesaba en principio combinar instrumentos no occidentales con occidentales. Utilizar un bongó con una conga que son del Caribe, con un timbal del área de la música clásica y los dobachis que vienen de Asia. Es decir, tratar de ver si se podrían integrar instrumentos de diferentes civilizaciones musicales en un todo coherente.

Lavista fue seleccionando esta dotación instrumental conforme fue conociendo el sonido de algunos instrumentos:

Ahí afortunadamente tuve la colaboración de ustedes. Me acuerdo haber ido al estudio de Tambuco... ¿Y por qué utilicé dobachi? Bueno, pues porque Ricardo me lo mostró y me dije: que bello instrumento. Del mismo modo los tam-tams chinos y otras cosas: porque ahí los vi y ahí los oí. Entonces mi decisión no fue apriorística, sino que fue una vez que yo escuché esos instrumentos y pensé: ahora me voy a limitar a estos instrumentos de principio y no

²²⁸ González, María Angeles, Leonora Saavedra, *Música Mexicana Contemporánea*, FCE, SEP80, México 1982, p.118

voy a empezar a agregar una serie de instrumentos porque me voy a perder.

Una vez lograda la selección y límite de instrumentos Lavista buscó limitar el elemento que tendría que sustentar de principio a fin el discurso de la *Danza*: el ritmo. Es entonces que decide utilizar un patrón simple de octavos consecutivos que irá agrupando en motivos de 2 ó 3 octavos, presentándolos de manera canónica y variando los timbres sobre los que se ejecutan tales células rítmicas.

De ahí que yo me haya planteado el problema compositivo de utilizar un ritmo, uno, que pudiera modificarse todo el tiempo y basar toda la construcción musical en ese único patrón rítmico... que además pudiera tratarse de manera canónica.

Ritmo y timbre se convierten así en los dos elementos básicos sobre los que el autor va a construir su discurso. Adjudica a cada uno de los cuatro percusionistas un determinado número de instrumentos similares y una frase rítmica idéntica que va a aparecer en cada uno de ellos de manera canónica. Isorritmo y canon, dos recursos que toma prestados de dos épocas musicales lejanas pero aún vigentes y válidas:

En el caso de la *Danza* no invento ningún proceso de tipo compositivo porque me estoy basando en dos cosas: el sistema isorrítmico de fines de la *Edad Media* y el principio canónico, canon imitativo no proporcional, que obviamente está en Bach y está en el *Renacimiento*.

Pero el manejo de estos dos elementos trajo consigo un nuevo problema: el de componer una música rítmica, de grandes sonoridades, no melódica, aspectos poco comunes en el lenguaje musical del compositor.

En la *Danza* cambió el énfasis, es decir, es una obra mucho más extrovertida que *Canto del alba*, para flauta, que es totalmente introvertida... la *Danza Isorrítmica* me planteó el problema de hacer una música rápida... y cómo sostener esa velocidad y al mismo tiempo darle una variación de temas, de colores, o sea sostener la atención, pero siempre con el movimiento.

El planteamiento anterior es resuelto por el compositor con una música de gran fuerza rítmica y sonora llena de continuos cambios tímbricos.

Por ello es que *Danza Isorrítmica* marca una nueva etapa en la obra musical del compositor al convertir su lenguaje en una expresión mucho más vivaz y extrovertida:

A partir de ahí [de *Danza Isorrítmica*] muchas de mis obras o fragmentos de obras tienen ese carácter de rapidez y de extroversión. Por ejemplo, poco tiempo después [de la *Danza*] hice una obra para coro de niños orquesta y narrador: *Gargantúa*, y hay ahí partes que no son la *Danza Isorrítmica* pero en espíritu tienen esta voluntad por salir... por ser extrovertidas. Una de las ventajas que como compositor tengo al trabajar con los intérpretes, es que el intérprete también te sugiere cosas importantísimas de su instrumento y yo creo que siempre hay que hacerle caso, porque la obra debe ser producto de ese diálogo, de esa estrecha colaboración.

Danza Isorrítmica fue escrita por encargo de la Coordinación de Música y Ópera del INBA, dedicada al *Ensamble Tambuco* y estrenada en enero de 1997 en la Sala Nezahualcóyotl de la Ciudad de México.

Análisis panorámico de *Danza Isorrítmica*

Dotación instrumental de *Danza Isorrítmica*:

Fig. 156.

Percusionista I	tom de piso grave, 2 congas, bongós, brake drum (tambor de freno de automóvil), 1 tam-tam muy agudo, 1 cencerro grave, 2 gongs tailandeses, 2 dobachis (campanas de templo japonesas)
Percusionista II	tom de piso grave, 2 congas, bongós, 2 cajas de madera (wood blocks), 1 tam-tam agudo medio, 2 placas de metal (aguda y grave), 2 gongs tailandeses, 2 dobachis (campanas de templo japonesas)
Percusionista III	tom de piso grave, 2 congas, bongós, 1 tam-tam grave medio, 2 cencerros (agudo y grave), 2 gongs tailandeses, 2 timbales (Re 3, Fa 4)
Percusionista IV	tom de piso grave, 2 congas, bongós, teponaztli muy grave (log drum low), 1 tam-tam muy grave, 2 gongs de ópera china pequeños (agudo y grave), 2 gongs tailandeses, 2 timbales (Sol b 3, Ab 3)

Forma. A grandes rasgos la forma de la *Danza Isorrítmica* consta de cuatro secciones claramente definidas por el *tempo*:

Fig. 157.

Molto Allegro-Lento-Piu Mosso (accelerando)-Presto

Las principales secciones de la *Danza* de acuerdo al *tempo* son:

Fig. 158.

Sección I. <i>Molto Allegro</i>	del compás #1 al #151
Sección II. <i>Lento</i>	del compás #152 al #172
Sección III. <i>Piu Mosso, accelerando</i>	del compás #173 al #213
Sección IV. <i>Presto</i>	del compás #214 al #262

Timbre. El timbre y el ritmo son los dos elementos fundamentales para la construcción de la *Danza*. Las cuatro secciones de que consta la obra están claramente delimitadas no sólo por el *tempo* sino también por el timbre. En la Sección I se utilizan membranófonos y placas metálicas. La sección II contrasta con la primera por el uso de timbales y campanas japonesas frotadas. La Sección III mezcla la dotación anterior con membranófonos y placas metálicas y en la última sección se utilizan exclusivamente membranófonos.

Fig. 159. *Danza Isorrítmica*: secciones principales de acuerdo al Timbre

Sección I. <i>Molto Allegro</i>	membranófonos y placas metálicas
Sección II. <i>Lento</i>	timbales y campanas japonesas (dobachis)
Sección III. <i>Piu Mosso, accel.</i>	membranófonos, timbales, dobachis y placas metálicas
Sección IV. <i>Presto</i>	membranófonos

Cada uno de los ejecutantes tiene un grupo igual o equivalente de instrumentos (membranófonos, idiófonos de metal y madera). El autor utiliza el timbre como elemento de contraste a través del cambio de timbres entre una frase y otra o entre una sección y otra, otorgándole así variedad al discurso y haciendo más notorios dichos cambios.

La dinámica. A diferencia de la mayor parte de la producción musical de Mario Lavista, la *Danza* es una obra en la que la dinámica es utilizada por el autor para enfatizar la intensidad de producir una música extrovertida. En términos generales las



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

dinámicas son de *mezzoforte* hacia arriba. Solamente en la parte central de la pieza (Sección II) hay un cambio a un *tempo* más lento y con una dinámica de *piano*. En la tercera sección *Piu Mosso*, inicia un gran *crescendo* que culmina al final de la pieza. La dinámica es empleada junto con el *tempo* y el timbre para la delimitación de las cuatro partes de la obra.

Fig. 160. *Danza Isorrítmica*: secciones principales de acuerdo a la dinámica

Sección I. <i>Molto Allegro</i>	<i>forte</i>
Sección II. <i>Lento</i>	<i>piano</i>
Sección III. <i>Piu Mosso, accelerando</i>	<i>piano, crescendo</i>
Sección IV. <i>Presto</i>	<i>f, ff crescendo hasta el final sff</i>

Ritmo. Las figuras rítmicas usadas en la *Danza Isorrítmica* se limitan a valores de unidad, mitad, cuarto y octavo en una métrica uniforme a lo largo de toda la obra, de 4/4. La pieza se mueve en función de la agrupación de breves células de 2 ó 3 octavos.

La *Danza* se fundamenta en el principio de la isorritmia que "consiste en la repetición regular de una célula rítmica."²²⁹ El patrón rítmico básico de la pieza consta de dos células esenciales agrupadas en 2 ó 3 octavos:

Fig. 161.



Con estas dos células y sus variantes va a elaborar un patrón de ocho octavos al que denominaremos como tema principal, con el que se construye toda la pieza.

Es una pieza compuesta a partir de la agrupación de figuras rítmicas que alternan valores binarios y ternarios que son ejecutadas por los cuatro músicos en intervenciones que se suceden a manera de canon.²³⁰

²²⁹ Abromont, Claude, Montalembert, Eugène, *Teoría de la Música*, FCE, México D.F., 2005, p. 285.

²³⁰ Notas por Mario Lavista para el CD *Tambuco Grabaciones de Estreno*, Quindecim Recordings, FONCA, 2001, QP01081

Métrica. La métrica de la *Danza* es de 4/4 de principio a fin, lo que le da una clara unidad discursiva y le permite construir toda la pieza en base a un patrón rítmico único.

Articulación. Lavista articula las cuatro grandes partes de que consta la *Danza Isorrítmica* siempre de una manera gradual, nunca súbita. La Sección I de la obra es rápida y polifónica y para pasar a la siguiente procede diluyendo esta densa textura al reducir el número de instrumentos que ejecuta cada uno de los percusionistas y presentando figuras rítmicas cada vez más espaciadas que van a desembocar en un fuerte golpe del gran tam tam. Sobre esta sonoridad funde el sonido de los dobachis y crea una atmósfera de amplias sonoridades sobre la que los timbales y gongs desarrollan su discurso. Para pasar de la sección lenta a la siguiente sección rápida, el autor introduce suavemente en esta sonoridad, los bongós que avanzan poco a poco hasta que gradualmente van desapareciendo dobachis y timbales y en su lugar aparecen los instrumentos de la Sección III, llegando por medio de un *accelerando* y de un *crescendo* al *Presto*, que se convierte así en la sección culminante de la obra.

La forma de articular el paso de una frase a otra es simplemente cambiando el patrón rítmico y el timbre. Con ello logra fluidez y claridad en el discurso musical.

Análisis musical panorámico por secciones (I, II, III y IV).

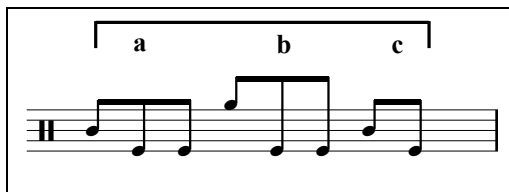
La Sección I (compás #1 al #151) está construida en base a un canon de las cuatro voces. En el primer compás el percusionista I inicia su discurso, construido por 25 frases, cada una de ellas de seis compases. El percusionista II imita literalmente el mismo periodo de 25 compases en forma de canon entrando tres compases después de la entrada del percusionista I (compás #4). De igual forma el percusionista III imita el mismo periodo entrando dos compases después de la entrada del percusionista II (compás #6) y el percusionista IV entra un compás después de la entrada del percusionista III (compás #7), desarrollando el mismo periodo de 25 compases.

Fig. 162.

Perc. I:	#1	_____ periodo de 25 frases (6 compases c/frase) _____	#147
Perc. II:	#4	_____ periodo de 25 frases (6 compases c/frase) _____	#149
Perc. III:	#6	_____ periodo de 25 frases (6 compases c/frase) _____	#150
Perc. IV:	#7	_____ periodo de 25 frases (6 compases c/frase) _____	#151

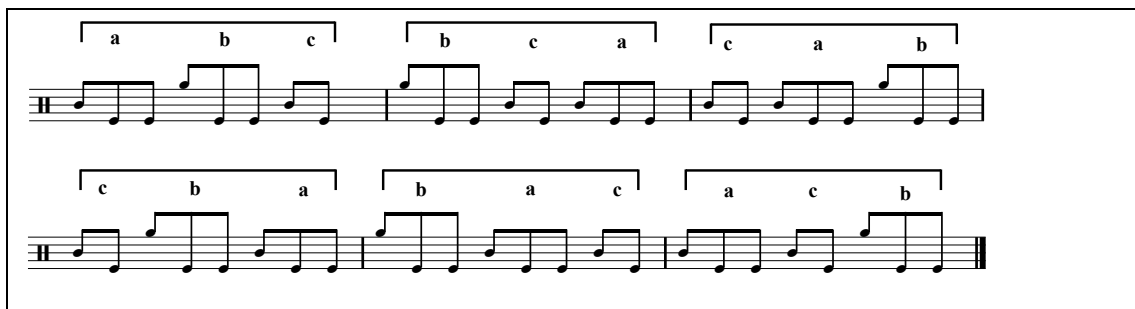
El percusionista I expone en los primeros seis compases de la *Danza Isorrítmica* el material musical con el que se construye toda la obra. Este patrón rítmico es el tema principal de la pieza y está formado por dos grupos de tres octavos y uno de dos octavos. A estas tres células las llamaremos a, b y c.

Fig. 163.



En estos primeros seis compases el autor va a utilizar todas las combinaciones posibles en el marco del compás de cuatro cuartos. El número total de posibilidades de combinación de estas tres células es de seis: abc/bca/ cab/cba/bac/acb.

Fig. 164.



La fórmula numérica en la que se presentan estos grupos de octavos es la siguiente:

Fig. 165.

332/323/233/233/332/323

Lavista aplica este mismo esquema de combinación de las células rítmicas a cada una de las frases de la primera sección. Lo que va a ser diferente en cada frase es la elección de instrumentos a ejecutar. A continuación se presentan las frases que construye el percusionista I y el número de compás correspondiente. Estas frases van a ser imitadas literalmente por cada uno de los percusionistas: el percusionista II a distancia de 3 compases (respecto de I); de 2 compases el percusionista III (respecto de II); de 1 compás, el percusionista IV (respecto de III).

Fig. 166.

F1- #1	F2- #7	F3- #13	F4- #19	F5- #25	F6- #31
F7- #37	F8- #43	F9- #49	F10- #55	F11- #61	F12- #67

F13- #73	F14- #79	F15- #85	F16- #91	F17- #97	F18- #103
F19- #109	F20- #115	F21- #121	F22- #127	F23- #133	F24- #139
F25-#145					

En la siguiente ilustración el número de frase se indica con F1, F2, F3, etc. Nótese que en cada frase lo único que cambia son las alturas de los instrumentos que se utilizan. Las frases quedan de la siguiente manera:

Fig. 167.

En el caso particular de las frases 12, 13, 14, 15, 17, 18 y 24, el compositor desplaza con un silencio de octavo los grupos a, b y c. De esta manera consigue una mayor variedad en los patrones rítmicos utilizados.

En el caso de F16, el esquema es ligeramente variado hacia el final de la frase.

Fig. 168.

En el caso de F22, sólo se tocan las notas correspondientes a la célula b.

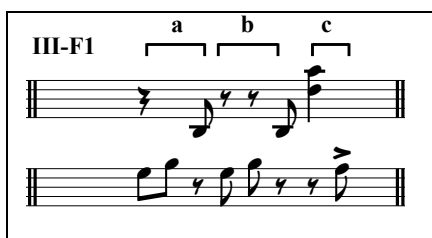
Fig. 169.

En la frase F25 se tocan notas espaciadas del tema sólo por tres o cuatro compases. Con ello el autor logra la disolución de la intensa polifonía que se venía desarrollando.

La Sección II inicia en el compás #152 con la entrada del dobachi del percusionista I que aprovecha la resonancia del tam-tam del compás anterior para dar paso a una sección lenta y solemne a cargo de timbales, gongs y dobachis que le brinda equilibrio a la pieza (reapido-lento-rápido). En esta sección se presentan fragmentadas las células anteriormente trabajadas pero orquestadas en timbales en combinación con gongs javanese.

La Sección III de la pieza inicia en compás #173 (*Poco piu mosso*) con la entrada de los bongós del percusionista IV que junto con los timbales del percusionista III inician la presentación de una frase de seis compases (III-F1) que contiene el mismo esquema de construcción que al inicio de la pieza (Fig 168). En las siguientes secciones III y IV Lavista ya no utiliza el mismo procedimiento de canon literal entre los cuatro percusionistas. Ahora cada uno de ellos expondrá sus patrones temáticos que se irán imitando entre sí, pero ya no con el orden y secuencia tan exacta que en la Sección I.

Fig. 170.



A partir de ahí se desarrolla un largo *accelerando* que culmina en el *Presto* de compás #214. A continuación se presentan algunos los patrones rítmicos usados en esta sección y que se van a intercalar entre los percusionistas.

Fig. 171.

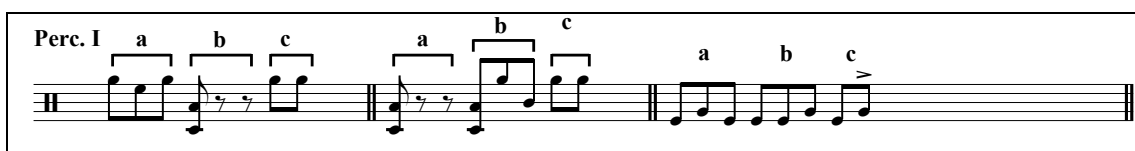
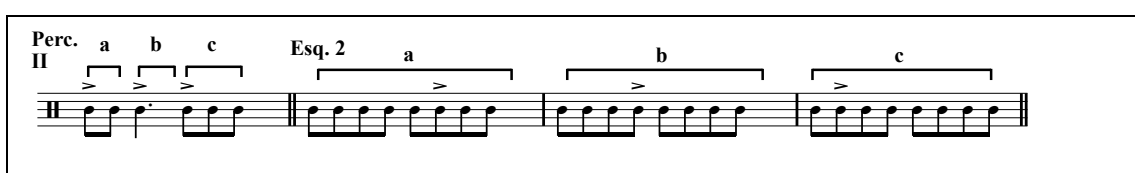


Fig. 170.



Hacia el final de esta sección cada uno de los percusionistas realiza pequeñas variaciones a manera de *codeta*, para dar paso al *Presto* de compás #214.

La Sección IV de la *Danza* inicia en compás #214 (*Presto*) con la entrada del percusionista IV a la que le siguen uno a uno los demás (I, III, II). En esta sección se yuxtaponen los principales esquemas temáticos que se presentaron a lo largo de la pieza pero añadiendo diversas variaciones por medio de acentuaciones y construyendo un largo *crescendo* hasta el final de la obra.

Sugerencias interpretativas. Uno de los principales retos de *Danza Isorrítmica* es el de lograr transmitir el entramado polifónico con el que está construida. Para ello es recomendable el que los cuatro ejecutantes estén colocados en semicírculo a fin de tener un contacto visual y auditivo permanente entre todos los miembros del grupo. La clara articulación de los ritmos y un claro fraseo de las notas en grupos de dos o tres corresponden a la esencia misma de la pieza.

Es importante también unificar el criterio de selección de baquetas para las diferentes secciones de la pieza, que para las partes rápidas deben tener un ataque brillante en los tambores y metales y en la sección lenta deben tener peso y un ataque más suave tanto en los timbales como en los gongs.

El *accelerando* que inicia en compás #173 y que desemboca en el *Presto* tiene que ser gradual y una vez que ha sido establecido en compás #214, no acelerar más pues la complejidad rítmica del pasaje final exige que se mantenga el mismo concepto de velocidad del octavo, que es el eje sobre el que cada uno desarrolla su discurso.

Obras relevantes de la categoría

En el repertorio mexicano para percusiones con dotaciones grandes hay piezas de gran calidad y de alta dificultad individual y colectiva. Cabe mencionar las siguientes:

Fig. 172.

- Estrada, Julio: *Eolo' ollin* (1981-83)
- Vázquez, Hebert: *Falso Nocturno* (2007). Grabada en 2008 por el Cuarteto de Percusiones *Versus Ocho* en su primer disco compacto titulado *Travesías*
- Romero, Germán, *Kiloloki*, (2002), dotación libre. Estreno: 17 de Noviembre de 2005 en la ciudad de Morelia en el XVI Festival Internacional de Música de Morelia
- Tudón, Raúl: *De 2 en 2 x 4= Octeto (2000)*: doble cuarteto en el que se usan tambores de candombe uruguayo y djembés en combinación con teclados y otras percusiones.

IV.2.3. Obras para ensamble de percusiones con instrumentos y técnicas de ejecución de música folclórica o popular.

La característica fundamental de esta categoría es el uso exclusivo de instrumentos de percusión provenientes de la música popular o folclórica y la aplicación y extensión de sus respectivas técnicas de ejecución. Las obras seleccionadas para su estudio son:

IV.2.3.A. *Corazón Sur* (1994) de Eduardo Soto Millán

IV.2.3.B. *Sabe cómo e'* (1997) de Leopoldo Novoa

Antecedentes. Las primeras obras mexicanas para percusión en las que se puede localizar el uso de instrumentos musicales y técnicas de ejecución folclórica, son sin duda alguna la *Toccata para percusiones* (1942) y *Tambuco* (1964) de Carlos Chávez. En la *Toccata* el compositor hace uso de claves, maracas y tambor indio. Por lo general estos tambores son reemplazados por un bongó agudo, ya que siempre ha sido complicado determinar qué tipo de tambor indio es el que el autor deseaba. En *Tambuco*, toda la primera parte está orquestada con raspadores y sonajas de origen indígena, en combinación con güiros, maracas (de uso común en la música popular) y lijas, por lo que es un interesante antecedente de *Sabe cómo é*, escrita enteramente para cuatro idiófonos de ludimiento (guacharacas) y un marimbol.

Aun cuando el *Nacionalismo* como corriente musical en México tiene sus últimas manifestaciones importantes en los años 50's, existe un repertorio para ensamble de percusiones aparecido en los años 70's, en las que es posible identificar rasgos e intenciones característicos de esta corriente y cuyo principal elemento de identidad con ella es el uso de instrumental folclórico de percusiones. Las más relevantes son:

Fig. 173.

- Galindo, Blas: *Titoco Tico* (1971)
- Dajer, Jorge: *Tres episodios para instrumentos de percusión prehispánicos (Estructura #1)* (1970)²³¹ *Tres Cantares de Nezahualcóyotl* (1972) para soprano e instrumentos precolombinos
- Lavallo, Armando: *Mictlan Omeyotl (Energía de la creación)* (1978)²³² para arpa, piano y ensamble de percusiones (25 ejecutantes)
- Kuri Aldana, Mario: *Xilofonías* (1963) para alientos y percusiones (Transc. para perc.1980)

²³¹ Grabada en el CD: Antología de la Música Mexicana Contemporánea de Percusiones, Julio Viguera A., Director y compilador. UNAM/ VOZ VIVA/ MN31, CD 2

IV.2.3.A. *Corazón Sur* (1994) de Eduardo Soto Millán

Eduardo Soto Millán es originario de la Ciudad de México. Desde la adolescencia tuvo una gran inquietud por la creación musical lo que lo condujo a ingresar a la Escuela Nacional de Música de la UNAM en 1974, para realizar sus estudios formales en composición. Realizó también estudios de música antigua con el Padre Samuel Rubio y asistió a cursos de acústica musical con Jean-Etienne Marie y de análisis musical con Rodolfo Halffter: "...en México también pasé por el estudio de Antonio Russek, justamente enfocado hacia la música electrónica y a la música concreta."²³³

Corazón sur fue compuesta por encargo del Festival Internacional Cervantino y estrenada en su edición número XXII, en octubre de 2004 en la ciudad de Guanajuato. La idea de escribir la pieza le surgió a Eduardo Soto a raíz del levantamiento armado del Ejército Zapatista de Liberación Nacional en Chiapas en el año de 1994.

...el levantamiento zapatista y todo lo que ello significó... en esos momentos para mí significó como un sacudimiento de mi propio mundo.

El título de la pieza, *Corazón sur*, se refiere concretamente a Chiapas, la zona del país en la que surgió este movimiento social armado tan intenso:

...para mí *Corazón sur* tiene que ver con la zona del país, con Chiapas que es la parte interior, el corazón, la parte de adentro del país. Pero también como parte de un remordimiento, un grito, no sólo un grito de perdón... sino como un grito compartido de perdón y de que tenemos que hacer algo.

En una de las primeras hojas de la partitura aparece el fragmento de un texto escrito por el Sub-comandante Marcos, dirigente del movimiento armado en cuestión:

...porque eso que llamamos patria no es una idea que vaga entre letras y libros, sino el gran cuerpo de carne y hueso, de dolor y sufrimiento, de pena, de esperanza en que todo cambie, al fin, un buen día.²³⁴

²³² Grabada en el CD: Antología de la Música Mexicana Contemporánea de Percusiones, Julio Viguera A., Director y compilador. UNAM/ VOZ VIVA/ MN31, CD 2

²³³ Entrevista a Eduardo Soto Millán, el 14 de abril de 2011 por Alfredo Bringas. A partir de aquí todos los textos centrados y en 11 puntos son comentarios del compositor realizados durante esta entrevista.

²³⁴ Discurso del Subcomandante Marcos durante la visita de Cuauhtémoc Cárdenas al ejército zapatista, el 17 de mayo de 1994. En la red: http://palabra.ezln.org/mx/comunicados/1994/1994_05_17.htm

El compositor se sintió identificado con las preocupaciones sociales de este movimiento y de las problemas que existían en México en las zonas marginadas, lo que le causaba de alguna manera un sentimiento de remordimiento:

...esta obra es como un canto mío, un canto compartido con este remordimiento de vivir en una cápsula de nuestra propia felicidad... pasivos ante lo que ocurre en otro estado o en la banqueta de enfrente o con nuestro vecino o nuestro amigo.

La obra está dedicada al *Ensamble Tambuco* pero también tiene otra dedicatoria extraída de otra frase del Sub-comandante Marcos: "A los hombres y mujeres sin nombre y sin rostro."

El elemento de la repetición en las músicas tradicionales de Latinoamérica es uno de los principales parámetros y con éste trabajó Soto Millán en la creación de esta partitura, la cual contiene patrones rítmicos repetitivos que según el propio compositor "...*derivan de algunas piezas de la región del sureste del país*" pero con un tratamiento muy personal y trasladados a los instrumentos utilizados.

El inicio de *Corazón sur* consiste en la entrada escalonada de los percusionistas, que aparecen tocando un patrón rítmico en los djembés desde la entrada del teatro, a espaldas del público. Debido a la distancia, estos patrones rítmicos son escuchados por el público un poco desfasados y al subir al escenario los percusionistas estos patrones se deberán enfatizar. Esta idea de comunicación de los tambores a la distancia es retomada por Soto Millán de ciertas costumbres festivas indígenas:

Siempre tuve en mente esta forma de comunicarse de los indígenas, no sólo en el sur sino en el norte, como los tarahumaras y otros grupos indígenas, de comunicarse de una montaña a otra. Las montañas son la caja acústica de sus tambores y así es como se comunican. Hay un código, no sólo de comunicación en el más estricto sentido, sino un código ceremonial.

Hacia el final de la pieza los cuatro percusionistas deben ponerse unas máscaras las cuales deben ser preferentemente de madera, de origen indígena y que son usadas por ellos en sus innumerables festividades:

...las máscaras que tienen que ver con algunas ceremonias festivas y religiosas de la región, esa es la idea que tengo en mente todo el tiempo. Los campesinos, el sufrimiento, la pobreza, todo eso.

Una vez que cada uno de los ejecutantes se ha puesto la máscara, toma un crótalo afinado y con un arco lo empieza a frotar y a agitar y se dirige hacia el público, caminando por los pasillos del teatro hasta salir por el mismo lugar por donde entró hasta desaparecer junto con el sonido.

...ese final es una cuestión etérea. Es como un simbolismo ...como de esperanza, algo positivo, como la luz para resolver la pobreza... La otra lectura era la posibilidad de que eso fuera, sí algo etéreo, pero como un llanto, algo no físico ni material, sino un llanto en el sentido de que en ese momento surge el movimiento y no se sabía qué iba a suceder... tal vez en un final fatal, asesinatos de los campesinos.

Estas son las máscaras usadas regularmente por el Ensamble Tambuco en la obra:

Fig. 174.





El efecto teatral de toda la pieza con el violento ingreso al inicio y la sorpresiva salida del final generan siempre una respuesta muy positiva del público.

Análisis panorámico de *Corazón Sur*

Fig. 175. Dotación instrumental de *Corazón Sur* de Eduardo Soto Millán

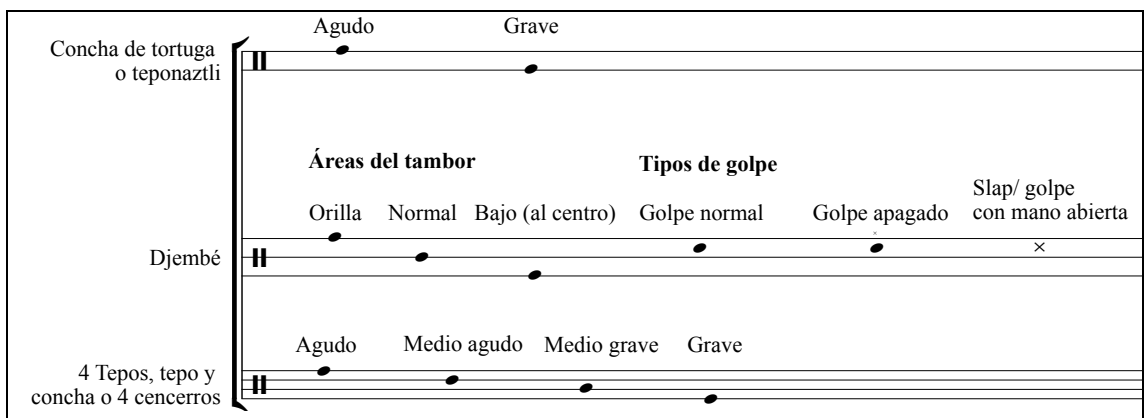
Percusionista I	Djembé, 2 teponaztlis (4 alturas), claves agudas, 4 cencerros, 2 platillos, crótalo afinado (G#) octava aguda
Percusionista II	Djembé, teponaztli (2 alturas), concha de tortuga (2 alturas), claves semiagudas, 4 cencerros, 2 platillos, crótalo afinado (C) octava aguda
Percusionista III	Djembé, teponaztli (2 alturas), claves graves, 4 cencerros, 2 platillos, crótalo afinado (B) octava grave
Percusionista IV	Djembé grave, 2 teponaztlis (4 alturas), maracas, 4 cencerros, 2 platillos, crótalo afinado (D) octava aguda

Fig. 176. Notaciones, simbologías e indicaciones de interpretación

"Los percusionistas deben entonar alturas aproximadas al principio de la pieza." ²³⁵	
(,)	Pausa breve
S.C.	Sin compás
	Colocarse una máscara de madera
	Tocar hacia arriba/abajo respectivamente (maracas)

La disposición de los instrumentos en la partitura es como sigue:

Fig. 177.



²³⁵ Nota de la hoja de instrucciones de la partitura. Después de trabajar la pieza con el compositor y tocarla en muchas ocasiones se decidió que al inicio de la pieza, los percusionistas deben emitir un grito potente al mismo tiempo que golpean fuertemente el djembé, para anunciar su entrada.



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

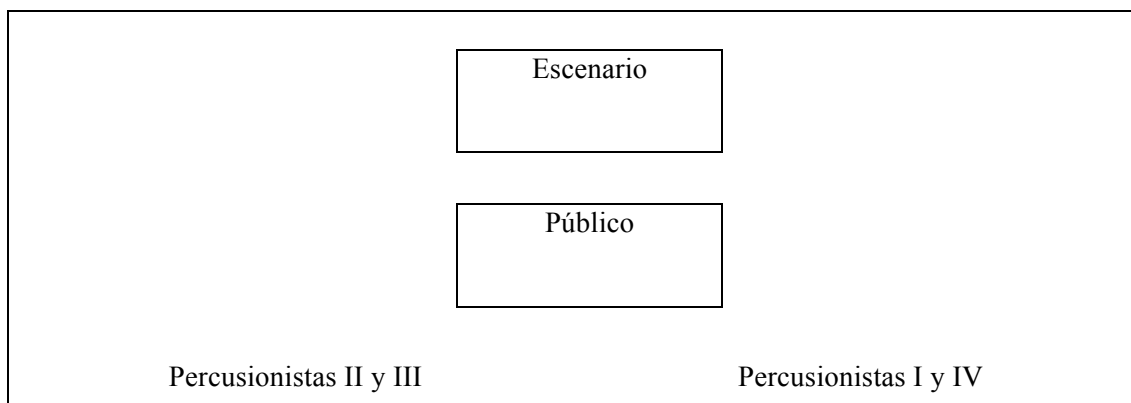
DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

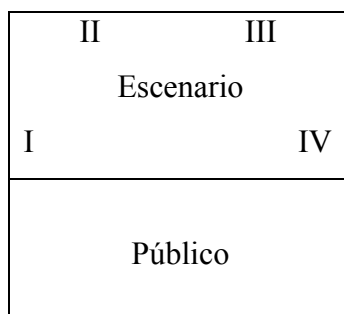
La colocación de los músicos al inicio de la obra es la siguiente:

Fig. 178.



Una vez que los percusionistas han subido al escenario la colocación es la siguiente:

Fig. 179.



Forma. A grades rasgos *Corazón Sur* consta de cinco grandes partes que se distinguen por el timbre: 1) membranófonos, 2) teponaztlis, 3) claves, 4) cencerros, 5) máscaras, platillos y crótalos.

Las once secciones que conforman *Corazón Sur* están claramente delimitadas por el ritmo, la métrica y el timbre y se distinguen fácilmente en la partitura por las letras de ensayo (de la A a la K).

Timbre. La originalidad de esta pieza radica en el uso del timbre. Este parámetro es usado por el compositor para dar estructura a la pieza. En ella se conjugan elementos instrumentales de cuatro continentes: djembés africanos; teponaztlis, concha de tortuga y claves americanos; platillos de Asia; crótalos afinados frotados con arcos de contrabajo, de origen europeo.

Dinámica. La dinámica es primordial y debe ser empleada por los ejecutantes para lograr balance y jerarquización de las voces.

Textura. La textura de la pieza es siempre muy densa. Se transforma conforme se van sucediendo las secciones y el autor la adelgaza en la sección de las claves para partir de ahí hacia el final de la pieza.

Ritmo. Es el principal parámetro de construcción de la obra. El autor desarrolla patrones y variaciones a partir del tema principal y utiliza algunos ritmos que...

...no son citas textuales pero hay un sub texto... de algunos de los modelos rítmicos que derivan de algunas piezas de la región del sureste del país.

Métrica. El autor utiliza la métrica como elemento de contraste entre las frases y los patrones rítmicos. Con ella transforma ciertos temas por medio de la aumentación o disminución métrica de los mismos.

Repeticiones. A pesar de que en la partitura hay indicaciones de repetir los compases muchas veces, se sugiere repetir las frases por dos o por cuatro, pues de lo contrario se genera mucha confusión en cuentas tan largas y provoca que la duración de la obra se prolongue demasiado. El compositor estuvo de acuerdo con esta sugerencia de reducir el número de repeticiones de cada patrón.

Improvisación. La improvisación también funciona como un elemento de contraste y desarrollo ante la continua repetición de los patrones rítmicos de la pieza.

Análisis panorámico por secciones de *Corazón Sur*

Introducción. El tema principal de la obra es el siguiente:

Fig. 180.



La obra inicia con la entrada del tema principal en cada uno de los ejecutantes, desplazado un tiempo con relación a la entrada del anterior. Debido a la distancia entre ellos se genera una sonoridad caótica e imprecisa al ir entrando a la sala de conciertos, la cual debe ser gradualmente ajustada al llegar al escenario.

Es entonces que el patrón rítmico del tema principal se debe escuchar con el bajo en el primero, segundo y tercer tiempo del compás, de esta manera:

Fig. 181.

The image shows three staves of musical notation for percussion parts. The first staff is labeled 'PERC. I', the second 'PERC. II', and the third 'PERC. III y IV'. Each staff contains a rhythmic pattern of eighth notes and rests, with accents (>) placed above the notes. The pattern consists of a sequence of eighth notes and rests that repeats every two measures.

Sección A (letra A). Primera sección de membranófonos. En cada compás es muy importante destacar la voz que cambia lo que implica que los demás ejecutantes tienen que quedar a un volumen menor que el ejecutante que realizó el cambio. A continuación se especifica el número del ejecutante que debe resaltar en cada compás.

Fig. 182.

Compás #1. En el primer compás con una métrica de 3/4, se establece en unísono el tema principal de la obra que repite por 8 veces. La sección debe iniciar claramente por medio de una señal de uno de los músicos líderes del ensamble.

Compás #2. Resaltar al percusionista I.

Compás #3. Resaltar al percusionista III.

Compás #4. Resaltar al percusionista II.

Compás #5. Resaltar al percusionista IV.

Compás #6. Resaltar al percusionista II.

Compás #7. Resaltar al percusionista I.

Compás #8. Resaltar al percusionista III.

Sección B (letra B). Segunda sección de membranófonos A partir de esta sección las frases son de dos compases y se repiten 2 veces a fin de completar 4 compases.

Fig. 183.

Compás #1. Resaltar al percusionista IV. Repetir 2 veces la frase

Compás #3. Resaltar al percusionista III. Repetir 2 veces la frase

Compás #5. Resaltar al percusionista II. Repetir 2 veces la frase

Compás #7. Resaltar al percusionista I. Repetir 2 veces la frase

Compás #9. Resaltar al percusionista IV que presenta el segundo tema principal de la obra. Repetir 2 veces la frase

Compás #11. Resaltar al percusionista III. Repetir 2 veces la frase
Compás #13. Resaltar al percusionista II. Repetir 2 veces la frase
Compás #15. Resaltar al percusionista I. Repetir 2 veces la frase
Compás #17. *Tutti* unísono con sonidos apagados en dinámica *p* (no marcada en la partitura).
Repetir 2 veces la frase
Compás #19. *Tutti* unísono con sonidos normales en dinámica *f* (no marcada en la partitura).
Repetir 4 veces la frase que es de un solo compás

Sección C (letra C). Tercera sección de membranófonos. Consta de 11 compases. La métrica cambia a 2/4 y el patrón rítmico anterior se reduce a dos tiempos.

Fig. 184.

Compás #1. Resaltar al percusionista IV. Repetir 4 veces la frase
Compás #2. Resaltar al percusionista I. Repetir 4 veces la frase
Compás #3. Resaltar al percusionista II y III. Repetir 4 veces la frase
Compás #4. Resaltar al percusionista II. Repetir 4 veces la frase
Compás #5. Resaltar al percusionista I y II. Repetir 4 veces la frase
Compás #6. Resaltar al percusionista IV. Repetir 4 veces la frase
Compás #7. Resaltar al percusionista III. Repetir 4 veces la frase
Compás #8. Resaltar al percusionista II. Repetir 4 veces la frase
Compás #9. Resaltar al percusionista I. Repetir 4 veces la frase
Compás #10. Resaltar al percusionista II. Repetir 4 veces la frase
Compás #11. Resaltar al percusionista III. Repetir 4 veces la frase

Sección D (letra D). Sección de improvisaciones en membranófonos. La duración de estas improvisaciones queda a criterio de los intérpretes.

D. Compás #1. La métrica cambia a 3/4 y se presenta el tema principal de la obra. Se le debe dar un énfasis especial al bajo del primer tiempo y tocar más suavemente la nota baja del tercer tiempo, algo que no está anotado en la partitura. Repetir 4 veces la frase.

D. Compás #2. La métrica cambia a 4/4 y el tema principal es aumentado. Se le debe dar un énfasis especial al bajo del primer tiempo y tocar más suavemente las notas bajas del tercer y cuarto tiempo, algo que no está anotado en la partitura. Repetir 4 veces la frase.

D. Compás #3. La métrica cambia a 5/4 y el tema principal es aumentado. Se le debe dar un énfasis especial al bajo del primer tiempo y tocar más suavemente (casi

apagadas) las notas bajas del tercer, cuarto y quinto tiempo, algo que no está anotado en la partitura. Repetir 4 veces la frase Estos primeros tres compases se resumen así:

Fig. 185.



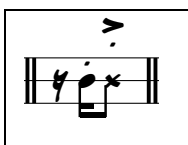
D. Compás #4. La métrica cambia a 1/4 y el tema principal queda reducido a su primer elemento Repetir 4 veces la frase:

Fig. 186..



D. Compás #5. El tema principal queda reducido a su segundo elemento. Repetir 4 veces la frase:

Fig. 187.



D. Compás #6. Con el patrón anterior como base se inicia la improvisación del percusionista II. Al finalizar debe dar una señal clara para entrar juntos al siguiente compás.

D. Compás #7. El tema principal reducido a su primer elemento y se repite 4 veces.

D. Compás #8. La métrica cambia a 2/4 y se establece una nueva base rítmica. Repetir 4 veces la frase.

D. Compás #9. Con el patrón anterior como base se inicia la improvisación del percusionista III. Al finalizar debe dar una señal clara para entrar juntos al siguiente compás.

D. Compás #10 y #11. La métrica cambia a 4/4 y se establece una nueva base rítmica sobre la que I y IV establecen un diálogo: el percusionista I improvisa una frase de dos compases a la que le responderá de la misma manera el percusionista IV. La duración de esta improvisación queda a criterio de los ejecutantes.

D. Compás #12. La métrica cambia a 3/4 y se establece una nueva base rítmica. Repetir 4 veces la frase.

D. Compás #13. Con el patrón anterior como base se inicia la improvisación simultánea de los cuatro percusionistas, la cual no debe ser caótica y permanecer ajustada a la métrica. Al finalizar esta improvisación el líder del ensamble debe dar una señal clara para entrar juntos a la siguiente frase.

D. Compases #14 y #15 Reaparece en *tutti* unísono el segundo tema principal y no se repite (no anotado en la partitura).

D. Compases #16 y #17. Se tocan una sola vez en *ff* (no anotado en la partitura) y al final del #17 se hace una breve pausa. De este modo estos cuatro compases (de #14 a #17) quedan como una frase culminante de la sección de membranófonos.

Fig. 188.



Sección E (letra E). Inicia la sección de idiófonos de madera. La métrica cambia a 3/4.

E. Compás #1. El tema principal está en en el teponaztli de I y el djembé de IV con lo que el autor propicia una transición de los membranófonos a los idiófonos de madera. Esto se repite 2 veces y el percusionista III tiene 4 compases para quitarse el djembé de su arnés.

E. Compás #3. Entrada de III con teponaztli. Se repite 2 veces. El percusionista IV puede omitir estos cuatro compases a fin de tener tiempo para para quitarse el djembé de su arnés (no indicado en la partitura).

E. Compás #5. Entrada de IV con teponaztli. Se repite 2 veces. El percusionista I puede omitir estos cuatro compases a fin de tener tiempo para para quitarse el djembé de su arnés (no indicado en la partitura).

E. Compás #7. Entrada de I con teponaztli. Se repite 2 veces. El percusionista II puede omitir estos cuatro compases a fin de tener tiempo para para quitarse el djembé de su arnés (no indicado en la partitura).

E. Compás #9. Entrada de II con concha de tortuga. Se repite 2 veces.

E. Compás #11. Percusionista III cambia su patrón rítmico. Se repite 2 veces.

E. Compás #13. Todos cambian a un patrón de un solo compás que se repite 4 veces.

E. Compás #14. Este compás se repite 4 veces y se debe hacer un gran *crescendo* (no indicado en la partitura). El compás E. #15 es en 1/4 y es silencio para todos.

Sección F (letra F). Inicia una segunda sección de idiófonos de madera en 3/4.

F. Compás #1. I y IV cambian sus patrones y deben destacar por encima de los demás. Se repite 3 veces.

F. Compás #2. I y IV cambian sus patrones y deben destacar por encima de los demás. Se repite 4 veces.

F. Compás #3. Compás de silencio en 1/4.

F. Compás #4. II y III cambian sus patrones y deben destacar por encima de los demás. Se repite 4 veces.

F. Compás #5. II y III cambian sus patrones y deben destacar por encima de los demás. Se repite 4 veces.

F. Compás #6. Reaparece el tema en *tutti* unísono en I, II y IV.

F. Compás #7. Compás de silencio en 1/4.

Sección G (letra G). Inicia la sección de claves y maracas.

G. Compás #1. El tema sigue en II y IV y se debe destacar la entrada de III con claves. Repite 2 veces.

G. Compás #2. El tema sigue en II y IV y se debe destacar la entrada de I con claves.

G. Compás #3. Se repite el compás anterior sin IV.

G. Compás #4. Entrada de maracas de IV.

G. Compás #5. Sobre la base de maracas se construye un difícil patrón de dieciseisavos entre I, II y III. Se repite 4 veces.

G. Compás #6. Sobre la base de maracas se construye un difícil patrón en 3/8 entre I, II y III. Se repite 12 veces.

G. Compás #7. Variación del tema principal entre I, II y III con claves.

G. Compás #8. Se diluye gradualmente el patrón principal.

G. Compás #9. Se adelgaza al máximo la textura para dar paso a la parte final de la pieza.

Sección H (letra H). Inicia la sección de cencerros.

H. Compás #1. Entrada de II con cencerros con una variación del tema principal en una dinámica de *mp* (no anotado en la partitura). El III hace un gran *diminuendo* hasta desaparecer. Repite 4 veces.

H. Compás #2. Entrada de IV con cencerros en una dinámica de *mp* (no anotado en la partitura). Repite 4 veces.

H. Compás #3. Entrada de I con cencerros en una dinámica de *mp* (no anotado en la partitura). Repite 4 veces.

H. Compás #4. Entrada de III con cencerros en una dinámica de *mp* (no anotado en la partitura). Repite 4 veces.

H. Compás #5. Cambia la métrica a 5/4 y se repite 6 veces.

H. Compás #6. Repite sólo 2 veces.

Sección I (letra I). Segunda sección de cencerros.

I. Compás #1. Notas dobles en los cencerros. Se repite 3 veces.

I. Compás #2. II cambia su patrón y debe destacar. Se repite 4 veces.

I. Compás #3. I cambia su patrón y debe destacar. Se repite 4 veces.

I. Compás #4. III cambia su patrón y debe destacar. Se repite 4 veces.

I. Compás #5. IV cambia su patrón y debe destacar. Se repite 4 veces.

Sección J (letra J). Sección de improvisación en cencerros.

J. Compás #1. Percusionista I improvisa y debe escucharse por encima de los demás.

J. Compás #2. Percusionista II improvisa y debe escucharse por encima de los demás.

J. Compás #3. Percusionista III improvisa y debe escucharse por encima de los demás.

J. Compás #4. Percusionista IV improvisa y debe escucharse por encima de los demás.

J. Compás #5. Cambio de métrica a 2/4. A partir de aquí se desarrolla un *decrescendo* de los cencerros. Se repite 4 veces.

J. Compás #6. I, II y III repiten varias veces el compás para dar tiempo a que el percusionista I se ponga la máscara y tome el arco.

Sección K (letra K). Sección final de la obra con máscaras, platillos y crótalos afinados.

K. Compás #1. La entrada del platillo de I marca la entrada de la sección. En ese momento, II deja de tocar cencerros. III y IV repiten varias veces el compás para dar tiempo a que el percusionista I se ponga la máscara y tome el arco.

K. Compás #2. Al momento de la entrada del platillo de II, el percusionista III deja de tocar. IV repite varias veces el compás para dar tiempo a que el percusionista III se ponga la máscara y tome el arco.

K. Compás #3. Al momento de la entrada del platillo de III, el percusionista IV deja de tocar y se pone la máscara y toca el platillo con el arco.

A partir de este momento cada uno de los percusionistas alternan poco a poco el platillo con el crótalo; empiezan entonces a avanzar hacia el público con el crótalo y el arco en las manos. La actitud corporal y el movimiento de los percusionistas debe corresponder al aire misterioso que las máscaras provocan; han de caminar entre el público sin dejar de sonar los crótalos; gradualmente los cuatro ejecutantes se alejan del escenario y si es posible abandonan la sala por donde entraron al inicio de la pieza sin dejar de tocar el crótalo, hasta desaparecer.

Sugerencias interpretativas. Todas las ideas, dinámicas y sugerencias aquí planteadas fueron trabajadas en colaboración con el compositor. De cualquier manera queda abierta la posibilidad, a criterio de los intérpretes, de realizar cambios en el número de repeticiones y en la longitud de las improvisaciones.

Esta obra es de una gran utilidad para hacer música de cámara por lo que se sugiere nombrar a uno o dos líderes dentro del grupo para que cumplan la función de dar oportunamente determinadas señales para entrar o salir de las secciones o de las improvisaciones.

Debido a tantas repeticiones de los compases es muy fácil caer en confusiones. Es por eso que el número de repeticiones de cada frase o compás debe ser determinado de común acuerdo desde el principio. Las repeticiones sugeridas en el análisis anterior derivan de la grabación del *Ensamble Tambuco*.

Como ya se indicó anteriormente el ejecutante que esté improvisando debe dar una clara señal al final de su solo que permita a todo el ensamble pasar a la siguiente frase o sección.

La técnica de ejecución del djembé tiene que estar a un mismo nivel de desarrollo por todos los ejecutantes y debe ser practicada y madurada por un buen tiempo a fin de que cada uno de los sonidos sea claramente distinguible, lo que redundará en una

interpretación de mayor calidad. De lo contrario los patrones rítmicos serán confusos haciendo más difícil la interpretación de la pieza.

La partitura no contiene toda la información necesaria en relación a la dinámica por lo que es muy importante que los ejecutantes conozcan con toda precisión cuál es la voz principal que se debe escuchar en cada frase. Dadas las sugerencias de dinámica presentadas anteriormente, este estudio se constituye como un intento de edición crítica de la pieza.

Las improvisaciones deben realizarse de acuerdo con el carácter energético de la pieza y han de jugar con los elementos rítmicos con los que está construída.

Los djembés deben ser idealmente del mismo tipo y configuración. Debido a la proliferación del instrumento por el mundo, existen muchas variantes del tambor en cuanto a los materiales de su construcción. Una mezcla desequilibrada de éstos puede provocar un desbalance rítmico, dinámico y tímbrico.

En caso de no contar con la concha de tortuga, ésta se puede sustituir por otro teponaztli o por dos cajas de madera graves.

En el caso del crótalo afinado del percusionista III, es preferible usar la nota Si de la octava grave, que tiene mayor resonancia que la de la octava aguda, que es la que se pide en la partitura.

Se puede hacer uso de uno o dos platillos por ejecutante, dependiendo de la situación y las posibilidades del ensamble.

IV.2.3.B. *Sabe cómo e'* (1997) de Leopoldo Novoa

Leopoldo Novoa nació en Bogotá, Colombia y actualmente está nacionalizado mexicano. Vivió buena parte de su infancia en la finca de su abuelo, a las afueras de Bogotá, donde tuvo contacto con algunas manifestaciones musicales populares que lo impresionaron profundamente:

...desde chico tuve contacto con las músicas tradicionales de Colombia... iba mucho al campo con mi abuelo y entonces entraba yo en contacto con los trabajadores del campo. Ellos, en los momentos de descanso de pronto sacaban su guitarra o un tiple y se ponían a cantar música tradicional y yo escuchaba aquello y me llamaba mucho la atención.²³⁶

Y ahí se planteó la pregunta de cómo se hacía la música:

...tirado en el pasto de la casa, como a los once años, me puse a pensar en cómo se hacía la música, cómo se inventaba... y me pareció algo inalcanzable.

Fue entonces que se inició como músico, tocando con varios instrumentos (arpa llanera, guitarra, acordeón) música popular en bailes y fiestas del colegio, entrando en contacto directo con la improvisación y con la invención de letra y música para eventos en los que participaba:

Tuvimos un grupo en el que hacíamos un trabajo social y hubo la necesidad de hacer unas canciones para un evento con niños y había que inventarse unas canciones para el evento... y en medio de la urgencia, pues entre varios hicimos la letra y le empezamos a poner música... Tal vez esos fueron los momentos en que de lo imposible llegué a lo posible.

Además de haber realizado estas actividades, estudió en el Conservatorio de Bogotá por algunos años violín y clarinete y después se cambió a la Universidad Pedagógica de Colombia, donde estudió la mayor parte de la carrera de Pedagogía Musical. Surgió entonces la oportunidad de viajar a México y de ahí salió su decisión de venir a estudiar composición en la Escuela Nacional de Música de la UNAM, donde fue

²³⁶ Entrevista a Leopoldo Novoa, el 5 de marzo de 2011 por Alfredo Bringas. A partir de aquí todos los textos centrados y en 11 puntos son comentarios del compositor realizados durante esta entrevista.

alumno de composición del Maestro Federico Ibarra por tres años. Tiempo después realizó varios cursos de composición en Francia y España.

Sin embargo, el propio Novoa reconoce que una de sus mejores escuelas para la composición fue la del contacto directo con el teatro:

He de confesar que he tenido otras muy importantes escuelas, una de las principales fue el medio del teatro. Yo cuando llegué a México, uno de los rubros que me permitió entrar a trabajar, hacer música, a componer directamente fue el medio del teatro y gracias a eso no solamente sobreviví en México, sino que aprendí muchísimo, más que en los conservatorios y escuelas.

La necesidad de crear música en función de una dramaturgia ha tenido siempre en su música un peso muy importante:

...siempre he sentido la necesidad de que haya una dramaturgia, que haya un clímax, un anticlímax, que sucedan eventos dramáticos en la música ... Y eso lo corroboré con mi Maestro Ibarra... y también lo aprendí ahí [en el medio del teatro].

Sabe como é es la primera obra de Leopoldo Novoa escrita exclusivamente para instrumentos de percusión. La idea surgió por la invitación que los integrantes del *Ensamble Tambuco* le hicieron para escribir una obra:

Sentía yo que esta invitación era un compromiso... grande pero que al mismo tiempo era un gran honor y gran gusto. Esto me llevó a tomarlo en serio y a sentarme a intentar, y pensé un poco en la línea de la pieza de *Música de Mesa (Music de Table)* de Thierry De Mey.

Music de Table es una pieza para tres percusionistas que, sentados frente a una mesa, realizan toda una coreografía, empleando exclusivamente sus manos, y en la que se despliega un gran sentido del humor. Esta idea de antiolemonidad le llamó mucho la atención y la hizo suya al escribir su pieza:

...de las cosas que más me encantaban [del proyecto de *Tambuco* y de la pieza de De Mey] ...era desmitificar el evento estético, el evento musical y sobre todo el de la música contemporánea. Yo veía que toda la música contemporánea estaba revestida de una gala y de una solemnidad que decía yo, no puede ser. Lo contemporáneo debe

quitarse la corbata y el nudo para ser más expresivo y yo encontré esto en el proyecto de Tambuco y eso me encantó.

Con estas ideas en mente Novoa resolvió utilizar cuatro guacharacas y un marimbol, instrumentos de la música de la costa atlántica de Colombia.

Quería hacer algo con instrumentos muy sencillos, muy pequeños, que fueran portables y que pudieran explotarse lo más que se pudiera, en sus maneras y de ahí la guacharaca.

El virtuosismo alcanzado por los músicos colombianos se puede apreciar en el famoso Festival Anual de Ballenato de Colombia, en el que hay un concurso de habilidades en cada uno de los diferentes instrumentos (caja o tambor, acordeón y guacharaca). Al recordar Novoa a estos virtuosos, resolvió escribir para guacharacas, buscando explotar al máximo las posibilidades musicales de estos pequeños instrumentos:

El trabajo de composición me llevó a buscar posibilidades tímbricas en la guacharaca. La guacharaca siempre se toca con un tenedor de metal... y dije, ¿por qué no lo toco al revés, por el mango de madera? Y encontré que el mango de madera le da muchas posibilidades. Entonces le agregué al tenedor de metal, una varita de madera que quedaba exactamente al otro lado del tenedor de tal manera que si yo volteaba nada más el batidor, el tenedor quedaba con el lado de la madera (del palito) y del otro lado quedaba el tenedor de metal, lo que me daba dos timbres completamente contrastantes. El de metal es un timbre más brillante y más agresivo y el de la madera es más opaco y más suave. Eso me llevó a duplicar sus posibilidades tímbricas.

En la pieza hay además, una intensión teatral en la que los percusionistas deben asumir de manera irónica y sutil, la actitud solemne y gestual de un cuarteto de cuerdas:

Aparte me pareció muy divertido el juego de guacharacas que es un instrumento que se toca con una mano que se puede apoyar en el hombro y el tenedor con la otra mano. [La inclusión de cuatro ejecutantes tocando guacharacas es] ...como una analogía al cuarteto de cuerdas. Entonces me pareció muy simpático tratar de jugar al máximo con esto y me aboqué a trabajar así la pieza.

El otro instrumento utilizado en la pieza es:

...un instrumento de la costa Atlántica colombiana que se llama marímbula... que aquí en México se llama marimbol y se me antojó que tuviera un par de momentos el marimbol. Iba a complementar mucho con un contraste tímbrico, afortunado para mí que iba como a limpiar la sonoridad para volver otra vez con las sonoridades de la guacharaca y entonces fue un cuarteto para guacharacas y marimbol.

Leopoldo Novoa es un connotado intérprete de este instrumento por lo que le fue muy sencillo escribir los complejos pasajes rítmicos del marimbol.

Sabe como é es una pieza de una gran riqueza rítmica en la que cada percusionista ejecuta de múltiples formas la guacharaca a fin de obtener variados timbres y alturas, a pesar de ser éste un instrumento limitado.

El marimbol y las guacharacas pertenecen a la costa Atlántica del Caribe: eso me genera hasta una temperatura, una sensación y eso me invade... también de ideas sonoras, dancísticas, de fiesta, tanto visuales como sonoras. Ese alimento me llevó a estructurar estéticamente la obra, no como un acto pensado sino más bien como sumirme en ese ambiente que me generaba el instrumento, sí.

Hay un pasaje en *Sabe como é* en la que los cuatro ejecutantes emiten sorpresivamente un grito al unísono. Esto se deriva de la obra *Marimba Spiritual* (1983) del compositor japonés Minoru Miki en la que tres de los percusionistas gritan en diversas partes de la obra:

Yo cuando escuché esa pieza y oí los momentos de voz que contrastaban con la percusión, se me convirtió completamente en algo super orgánico... y entonces de ahí en adelante mis piezas tienden a tener voz.

Con respecto al título de la pieza, Novoa responde:

El título de la obra es más que las palabras en sí, morfológicamente, es la sonoridad. La manera de hablar de los músicos de la costa atlántica colombiana está inmersa en la rítmica, o tiene inmersa la rítmica con que ellos tocan, entonces la expresión que usan: "*Sabe cómo é*" ...a mí me fascina, es rítmica y al mismo tiempo genera una

pregunta y una duda que pueden ser todas las preguntas y todas las dudas del mundo: "*Sabe cómo é*". Por eso la pieza se llama así.

La expresión "*Sabe cómo é*" (Ud. sabe cómo es?) en Colombia es el equivalente aproximado a la expresión coloquial cubana: "Tú sabes" o en inglés: "You know what I mean."

Dentro de la obra hay algunos textos a manera de indicaciones expresivas que delimitan las distintas partes de la pieza: *El Encuentro. Enérgico. La cortesía. La discusión. Una aclaración. Marcado*. Estas indicaciones se refieren de alguna manera al carácter o a la dramaturgia pretendida en la pieza. El autor comenta:

En la mayoría de los textos expresivos de las partituras se busca un efecto entre anímico y corporal. Para mí esto se convierte en una intención dramática. Esa es mi intención. Yo encontré que musicalmente lo que estaba sucediendo era un *Encuentro...* que había una plática entre las guacharacas o que había una persecución. Entonces no es de que sea programática, que sea una historia tal cual, pero el carácter que tiene es de plática, de diálogo, de discusión o de persecución [la fuga final].

Novoa refleja en *Sabe cómo é* algunas de las influencias musicales que ha tenido:

...de pronto tengo las bases rítmicas de un paseo, un ballenato o de la puya, lo estoy metiendo y estoy jugando con ellas, y no me estoy inventando, estoy jugando con esas cosas y de pronto el final es un movimiento fugado en el que trato de que se den alturas, alturas no específicas tonales, sino alturas como regionales del arpa, de más agudo a más grave en el que trato de jugar un poquito a una rítmica y a una sensación como fuga de Bach.

En el estreno de *Sabe cómo é* el autor pidió que se leyera un breve texto en que se hablaba de la paz. Esto debido a que:

...en la época en que se compuso esta pieza, en Colombia la situación de violencia era muy fuerte, de una violencia despiadada por parte del ejército, por parte del Estado, por el narcotráfico y por los militares, llevándose a la sociedad civil entre las patas, por intereses genuinamente mezquinos, como a la fecha sucede también aquí en México y la pieza estaba dedicada a una paz con justicia y dignidad o

sea, no una paz que se consolidara a base de plomo, en la que unos humillan a otros, no. Yo pienso que la paz... tiene que ser algo que reivindica las necesidades de todos y no aplastar a uno y otro y ya, ahí hay paz.

Sabe cómo é es una música que está dedicada a la paz con justicia y dignidad.

Después de escribir *Sabe cómo é*, Novoa compuso otras piezas musicales en las que la percusión pasó a ser protagonista:

Compuse una ópera precisamente para percusiones y chelo y las guacharacas estaban jugando un papel importante. Y también compuse una pieza para guacharaca sola y marimbol, para una ex integrante de Tambuco que no llegué a oír y que le compuse a Claudinha titulada *Solo para marimbol y guacharaca*.

La ópera a la que se refiere Novoa es *La muerte y el hablador* (2000)] y en ella el autor realiza una interesante exploración tímbrica con la extensa dotación instrumental y al utilizar el sonido de papeles que se rasgan, arrugan o rompen o los sonidos producidos al agitar y golpear de diferentes maneras la superficie del agua.

Sabe como é es una de las piezas que más ha interpretado el *Ensamble Tambuco* en sus giras debido, entre otras razones, a la facilidad que representa viajar con sólo cuatro guacharacas y un marimbol.

Análisis panorámico de *Sabe como e'* de Leopoldo Novoa

Dotación instrumental de *Sabe como e'*:

- Cuatro guacharacas de diferentes tamaños y 1 marimbol.
- Los cepillos utilizados para su ejecución deben tener un doble batidor. De un lado está el cepillo de metal consistente en ocho o diez alambres y del otro lado un palito de madera:

Fig. 189.



Notaciones y simbologías. Estas son las indicaciones para la ejecución de los diferentes símbolos de la partitura:

Fig. 190.

Arrastrar el cepillo	Raspar muy corto	Arrastrar el cepillo cambiando el tono de grave a agudo	Arrastrar el cepillo cambiando el tono de agudo a grave	Redoblar rápidamente	Golpear la guacharaca con el mango de madera

Fig. 191.

Cambiar el tono de la guacharaca partiendo del centro a la punta del batidor y abriendo la mano que sirve de resonador	Cambiar el tono de la guacharaca partiendo de la punta hacia el centro del batidor y cerrando la mano que sirve de resonador	Usar el batidor de madera	Usar el batidor de metal

Fig. 192.

Marimbol: en la partitura no aparecen las alteraciones

Forma. A grandes rasgos *Sabe como e'* se puede dividir en tres grandes partes: A-B-C y Coda. La sección B contrasta con las secciones A y C por el uso del marimbol. En la Coda, de breves dimensiones, hay también una pequeña intervención del marimbol.

Timbre. La originalidad de *Sabe como e'* radica esencialmente en la utilización innovadora de las guacharacas y en el desarrollo de nuevas técnicas de ejecución en ellas. El timbre del marimbol es usado con fines estructurales y de contraste.

Ritmo. Muchos de los patrones rítmicos repetitivos en la pieza han sido extraídos por el autor de la música folclórica de Colombia, pero transformados y adaptados a estos pequeños ludidores. Es por eso que deben ser practicados repetidamente a fin de lograr una ejecución de gran soltura, lo más cercana posible a la de los músicos populares.

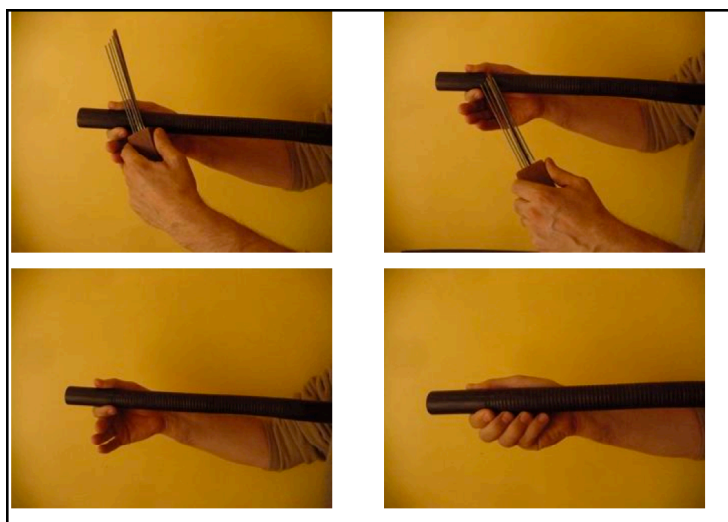
Métrica. Por lo general, Novoa utiliza la métrica para articular los puntos de cambio de idea, frase o sección. Las principales métricas usadas son:

6/8, 4/4, 5/4, 9/8 y 3/8.

Melodía. Los movimientos melódicos desarrollados en las guacharacas deben ser claramente destacados utilizando los dos recursos posibles para su obtención:

1. Entre más hacia la punta del ludidor sea el ataque, más agudo será el sonido y viceversa.
2. Utilizar la palma de la mano que sujeta la guacharaca para formar una pequeña concha acústica resonadora. Entre más cerrada esté la palma, más grave es el sonido y entre más abierta esté la palma, más agudo será el sonido. El movimiento gradual de cerrado a abierto producirá un movimiento de alturas de grave a agudo y viceversa.

Fig. 194.



Textura. Un elemento importante de esta obra es el de las texturas. Con ellos el autor da estructura y contraste al discurso musical. En buena parte de la obra los *tutti* unísono representan puntos climáticos o contrastantes.

Dinámica. La importancia de la dinámica radica en ser el vehículo que permite distinguir la voz o voces que el compositor desea destacar, por lo que deben ser respetadas y acordadas por todos los ejecutantes.

Análisis panorámico por secciones de *Sabe como e'*.

Las letras de ensayo en la partitura (de la A a la J) determinan claramente cada una de las secciones de la pieza.

A. Esta primera sección es una introducción a la obra que inicia con a velocidad moderada ($\text{♩}=70$) en un primer *tutti* unísono, que tras un *accelerando* y algunas polirritmias generadoras de tensión, desemboca en la siguiente sección **B. *Enérgico*** ($\text{♩}=90$), en la que cada uno de los ejecutantes va a exponer sus primeros patrones rítmicos (ver Fig. 198)

Fig. 195.



El movimiento melódico es aún mínimo. Es importante destacar que cada percusionista debe ejecutar sus ritmos en la tesitura indicada (de grave a agudo, de IV al I).

C. El autor llama a esta sección *La cortesía*. El percusionista I expone su patrón rítmico-melódico mientras los otros tres lo acompañan y cortésmente tocan a un volumen menor.

Fig. 196.



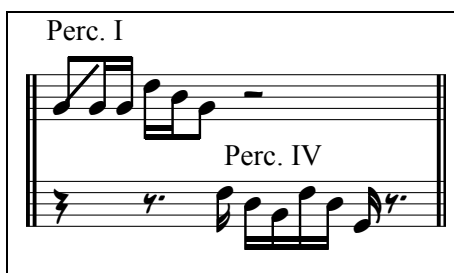
Más adelante cada uno de los ejecutantes aborda el mismo patrón rítmico a manera de canon, pero partiendo de lugares distintos dentro del compás. Todo esto confluye en un patrón rítmico ejecutado entre todos los percusionistas, generando un movimiento cinético del sonido de un lado a otro del cuarteto. En la siguiente ilustración cada uno de los espacios en el pentagrama representa a cada uno de los percusionistas de grave (IV) a agudo (I). Este es el ritmo que se debe formar entre los cuatro miembros del ensamble:

Fig. 197.



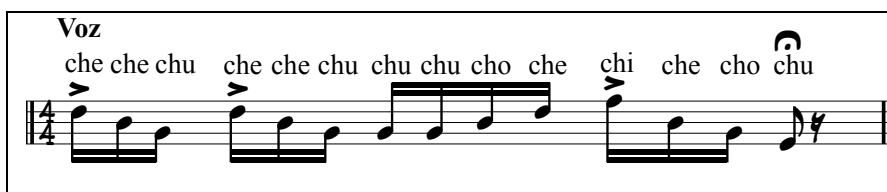
D. En esta sección denominada *La discusión*, inician movimientos melódicos más enfáticos por cada uno de los ejecutantes. El *tempo* cambia a $\text{♩} = 95$. En compás #45 se entabla una especie de discusión (pregunta y respuesta) entre el percusionista I y el IV. La dinámica debe ser utilizada para destacar este diálogo rítmico melódico:

Fig. 198.



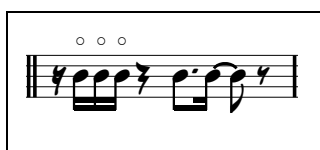
Esta discusión termina con el triunfo del patrón rítmico melódico del percusionista IV, en compás #57 (3/8) en unísono de guacharacas y en #58 con el acuerdo unánime de decir al unísono con la voz, dicho patrón, algo que siempre provoca sorpresa en el público. Nótese que las sílabas van de grave a agudo: chu-cho-che-chi y deben ser entonadas así dentro de lo posible, asignándole a cada sílaba la altura aproximada que le corresponda:

Fig. 199.



E. Percusionistas I y IV continúan la misma discusión anterior mientras II y III entablan un diálogo en torno a estos dos motivos rítmicos, que se deben enfatizar:

Fig. 200.



F. Aparece el marimbol desarrollando un sincopado discurso. El ejecutante de este instrumento debe frasear de acuerdo a como están escritas las agrupaciones de dos, tres o cuatro dieciseisavos. Ejemplo:

Fig. 201.



En compases # 90 y #91 marimbol y percusionista IV tocan en unísono, el cual debe ser claramente destacado a fin de apreciar la mixtura entre marimbol y guacharaca.

Fig. 202.



La sección termina con el mismo unísono realizado por las voces en compás #58, esta vez ejecutado por el marimbol y las 3 guacharacas restantes.

G. Esta sección llamada *Una aclaración*, contrasta con lo anterior al cambiar el timbre de las guacharacas que ahora ejecutan redobles con el ludidor de madera. El *tempo* también cambia a $\text{♩} = 90$. Hay breves imitaciones que resuelven siempre a unísonos, provocando texturas homogéneas. Es uno de los lugares más propicios para que los ejecutantes asuman la actitud seria y solemne de un cuarteto de cuerdas y en la que se sugiere hacer movimientos propios de los instrumentistas de cuerda.

H. La textura de unísonos continúa, agregando cambios constantes de timbres por medio de golpes en la guacharaca con el mango o utilizando el ludidor de metal o de madera.

I. En esta sección se inicia una fuga. El autor añade el texto "*Muy hablado*" en cada entrada del sujeto de la fuga para hacer hincapié en la ejecución clara y articulada de dicho tema (Fig. 206) y su complemento (Fig. 207):

Fig. 203.

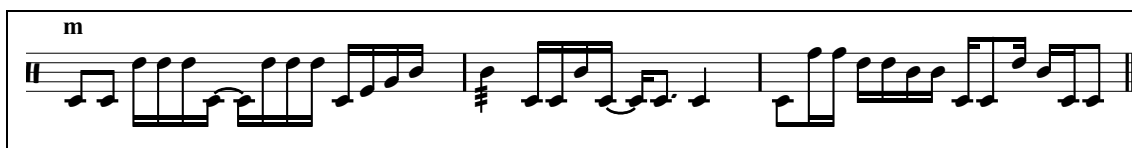


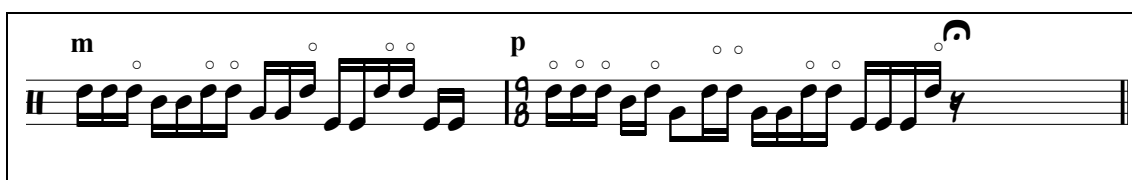
Fig. 204.



Cabe aclarar que existe un error en la partitura ya que sobra un octavo en el primer compás del sujeto de la fuga.

La sección termina con un nuevo y definitivo unísono en *fff* que mezcla los principales recursos utilizados en la guacharaca a lo largo de toda la pieza: raspado de ludidor de metal, de madera y golpe del mango del ludidor en guacharaca:

Fig. 205.



J. Esta breve sección es una Coda en la que el *tempo* cambia a $\text{♩} = 80$. La sílaba "**pe**" (palo- edge) significa que las guacharacas deben ser frotadas con el ludidor de madera sobre el canto interno del instrumento (Fig. 206).

Fig. 206.



Estos compases deben tener un carácter tranquilo y expresivo arremedando la manera en que un cuarteto de cuerdas termina un movimiento lento o *Adagio* de alguna obra romántica, mientras el marimbol presenta sus últimos fragmentos rítmicos derivados de su solo en la sección F.

Sugerencias interpretativas. Las principales sugerencias interpretativas para *Sabe como e'* son en torno a conocer el instrumento, en este caso la guacharaca, buscando desarrollar el entendimiento de su funcionamiento, partiendo de patrones rítmicos propios de las músicas en que es empleada y de los pasajes mismos de la obra. El juego y la improvisación con cualquier instrumento musical son esenciales para su disfrute y dominio técnico y expresivo.

La técnica de producir "melodías" es otro de los elementos que aporta esta obra en la ejecución de la guacharaca y debe ser practicada en sus dos opciones: con el ahuecamiento de la mano y con el movimiento del ludidor, como ya se mostró anteriormente.

En el caso de la ejecución del marimbol, se recomienda practicar con regularidad el instrumento a fin de desarrollar fuerza en los dedos, haciendo calentamientos antes de tocarlo. Por lo general el percusionista no está acostumbrado a utilizar con mucha fuerza los dedos y el ejecutar el marimbol sin calentamiento puede provocar dolores o lesiones musculares.

Otras obras relevantes de la categoría.

Dentro del repertorio mexicano de obras de percusiones con instrumentos y técnicas de ejecución de música folclórica hay piezas de gran calidad y de alta dificultad individual y colectiva. Cabe mencionar las siguientes:

Fig. 207.

- Tudón, Raúl: *De 2 en 2 x 4 = octeto* (2000), para 4 djembés, 4 tambores de candombe, congas, timbales cubanos, marimbas y percusiones diversas
- Álvarez, Javier: *Nocturno y Toque* (1997), para 2 marimbas y tambores de acero (steel pans tenor y dobles)
- Cárdenas, Alexandra: *De los tiempos del ruido* (2002), para cuatro djembés
- Salinas, Arturo: *Achurubi* (1982), *Okwabi* (1982), *Takal* (1991), *Awiroma* (1995)
- Lugo Arce, José Angel: *Versus Prado* (2007) para djembés y sonidos electrónicos

IV.2.4. Obras interpretadas con sonidos corporales.

Las obras para ensamble de percusión con sonidos corporales seleccionadas para su estudio son:

•IV.2.4.A. Toussaint, Eugenio. *Flambo Mambenco* (2000)

•IV.2.4.B. Infanzón, Héctor, *Hematofonía* (2007)

Antecedentes. Como ya se dijo en el Capítulo Introductorio de este trabajo, hay diversas teorías que afirman que las primeras manifestaciones musicales y dancísticas del ser humano fueron producidas con la voz y los sonidos de su propio cuerpo. A lo largo de la historia de la música han existido y existen una gran variedad de manifestaciones musicales y dancísticas en las que los sonidos producidos con el cuerpo humano son utilizados. Actualmente existen muchas agrupaciones tanto de música tradicional como comercial en las que se utilizan estos recursos como parte de sus espectáculos. Ejemplos de ello son las múltiples agrupaciones tradicionales de música flamenca y los sobresalientes espectáculos de danza, teatro y música del grupo inglés *Stomp* o de los brasileños *Barbatuques*.

Una variante de la música que emplea sonidos corporales como su principal fuente sonora es la conocida en la actualidad como *percusión corporal* y ha sido empleada desde hace varias décadas en el entrenamiento psicomotriz de niños y adultos. Existen interesantes ejemplos de cursos grupales de música corporal como el que ofrece la Universidad de Alicante en los que:

El método Bapne® tiene como finalidad el desarrollo de las inteligencias múltiples a través de la sistematización de la didáctica de la percusión corporal. Se fundamenta en el aporte de varias disciplinas como la *Biomecánica*, la *Anatomía*, la *Psicología*, la *Neurociencia* y la *Etnomusicología/Antropología*.²³⁷

Francisco J. Romero Naranjo afirma en su libro *Body Percussion: Didáctica de la Percusión Corporal. Método BAPNE*, que existen investigaciones desde el siglo xvii sobre el uso de la percusión corporal en diversas culturas del mundo.

Tanto las obras musicales para percusión con sonidos corporales que se mencionan en este capítulo (*Clapping Music*, *Rift Valley Suite*, *Tres para siete*, etc.) como las dos

²³⁷ Método BAPNE®. Fundamentación y sistematización de la Didáctica de la PERCUSIÓN CORPORAL. En: <http://percusion-corporal.blogspot.com/>

mexicanas por analizar (*Flambo Mambenco* y *Hematofonía*) no fueron concebidas por sus autores con fines didácticos de este tipo, pero su aplicación en la enseñanza de la música pueden ser de gran utilidad.

Dentro del marco de la música de concierto la primera obra escrita para percusiones usando exclusivamente sonidos corporales es *Clapping Music* (1972) de Steve Reich, concebida para hacer música con los instrumentos más simples posibles, en este caso golpeando las palmas de las manos:

En 1972 compuse *Clapping Music* con el deseo de crear una obra musical en la que no se necesitaran instrumentos meas allea del cuerpo humano.²³⁸

La pieza es ejecutada por dos percusionistas y está basada en la repetición de un breve patrón rítmico que es mantenido por uno de los ejecutantes de principio a fin, mientras que el otro va desfasando gradualmente el mismo patrón rítmico hasta que regresa al unísono con el primero. Otro ejemplo de este tipo es el cuarteto para ensamble de percusiones titulado *Rift Valley Suite* del compositor T. Turuta, cuyo primer movimiento es ejecutado con las palmas de las manos.

El único ejemplo mexicano de música corporal y antecedente de *Flambo mambenco* y *Hematofonía* es la obra *Tres para siete* (1980) de Jorge Córdoba, que en su segundo movimiento utiliza a siete percusionistas, sentados cada uno en una silla, en la que realizan una serie de golpes y movimientos corporales con piernas, pies y manos. Córdoba logra con ello un interesante discurso rítmico y coreográfico. La pieza fue interpretada en varias ocasiones por la Orquesta de Percusiones de la UNAM en los años ochenta.

²³⁸ "In 1972, I composed *Clapping Music* out of a desire to create a piece of music that would need no instruments at all beyond the human body." Reich, Steve, *Writngs on Music 1965-2000*, Oxford University Press, NY 2002, P.68. Trad. del autor

IV.2.4.A. *Flambo Mambenco* (2000), de Eugenio Toussaint (1954-2011)

En el año 2000 Eugenio Toussaint recibió un apoyo económico para participar en una residencia artística en el Banff Centre for The Arts en Alberta, Canadá. El producto de esa residencia fue la composición de varias piezas musicales: *Flambo Mambenco* para percusión corporal (dedicada al *Ensamble Tambuco*), *Pour Les Enfants* para cello y piano, *Trío* para flauta, oboe y fagot y *Kaleidoscopio* para cuarteto de cuerdas. Después de haber escrito una pieza para teclados de percusión, ya analizada anteriormente (*La Chunga de la Jungla*), Toussaint se impuso para tal ocasión el desafío de componer algo distinto, con sentido del humor y susceptible de ser interpretado en cualquier escenario, para lo cual eliminó el uso de cualquier instrumento de percusión, dejando todo el discurso musical a cargo de los sonidos corporales de los ejecutantes:

El reto al componer *Flambo* fue el de tratar de hacer una pieza que fuera un poco teatral y que no utilizara más que percusión corporal... fue un reto el poder hacer una pieza sin instrumentos y que además tuviera la facilidad de poderse tocar en cualquier lugar.²³⁹

En las notas al programa de estreno en México se puede leer:

A raíz del estreno y subsecuentes ejecuciones de *La Chunga de la Jungla*, primera pieza que Eugenio Toussaint escribió a Tambuco, quisimos explorar la posibilidad de contar con una segunda pieza de su autoría rescatando aspectos lúdicos existentes en la primera, así como sonoridades provenientes del instrumento de percusión más natural: el cuerpo humano. La respuesta de Eugenio Toussaint fue muy entusiasta y original a la vez, al escribir una pieza de gran ingenio y personalidad, dedicada y hecha a la medida de cada uno de los integrantes de Tambuco.²⁴⁰

El título *Flambo Mambenco* es una mezcla de las palabras mambo y flamenco y tiene que ver específicamente con la construcción de la pieza que utiliza elementos de la

²³⁹ Entrevista a Eugenio Toussaint el 10 de enero de 2010 por Alfredo Bringas. A partir de esta nota todos los comentarios del compositor entrecomillados o centrados de 11 puntos provienen de esta entrevista.

²⁴⁰ Gallardo, Ricardo. Notas al programa de mano del estreno en México que se realizó en septiembre de 2000, por el grupo *Tambuco* en el marco del *Festival Percusiones del Mundo* del Centro Nacional de las Artes de la Ciudad de México.

música flamenca como las palmas y el zapateo en combinación con algunos patrones rítmicos propios del mambo cubano al estilo de Dámaso Pérez Prado.

Flambo Mambenco marca una nueva etapa en la producción musical de Toussaint, siendo la primera obra que escribe para sonidos corporales, excluyendo los instrumentos armónicos y melódicos, característicos de toda su música:

...fue como una especie de parteaguas para mí, como de búsqueda, de tratar de encontrar nuevas formas de hacer la música... tratar de escribir sin computadora, sin piano... entonces intenté otras cosas como desplazamiento rítmicos, cánones y otras cosas que no había utilizado en ninguna otra obra. [Flambo] inicia una etapa de búsqueda en la que escribo varias obras que de alguna manera sí trataban de encontrar algo nuevo, una nueva forma de escribir.

Uno de los aspectos que más preocupan al compositor para la interpretación de *Flambo* es el de la correcta ejecución de los sonidos con las manos:

Tener mucho cuidado con las tres distintas clases de aplauso... porque son tres sonidos muy distintos y sé que a veces es difícil lograrlo... y el chasquido de los dedos que a veces resulta ser muy débil.

El elemento visual escénico, es otro de los aspectos que se deben cuidar para la interpretación de *Flambo*, ya que la pieza contiene elementos coreográficos en los que los sonidos viajan de un lado hacia otro: "...imaginé sobre todo los movimientos. Escribí muchas cosas donde hay golpes que van de los lados hacia el centro o se cargan hacia la derecha o se cargan hacia la izquierda."

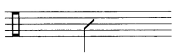
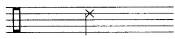
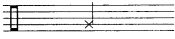

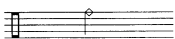


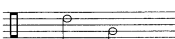
Al igual que en el cuarteto de teclados *La Chunga de la Jungla*, Eugenio Toussaint busca escribir una música que logre el contacto directo con el público y con los intérpretes. Para ello construye un discurso lúdico en el que el sentido del humor y el juego son parte esencial: "...a mí siempre me ha interesado que los intérpretes se diviertan con la música."

El estreno mundial de *Flambo Mambenco* fue realizada por el *Ensamble Tambuco* en agosto de 2000, en Hannover, Alemania y el estreno en México fue en septiembre de 2000, en el marco del *Festival Percusiones del Mundo* del Centro Nacional de las Artes de la Ciudad de México.

Análisis panorámico de *Flambo mambenco*

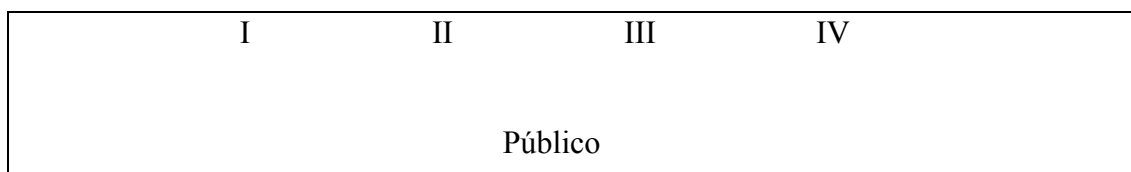
Dotación instrumental. Uno de los ejemplos más interesantes de música popular que utiliza sonidos corporales es la música flamenca: las palmadas rítmicas junto con el zapateo son las percusiones más importantes de este género y sirven para marcar el ritmo y el compás de los diferentes tipos de cante ("palos") que se clasifican según su compás, carácter (serio o festivo) u origen geográfico. Toussaint toma algunas de estas ideas para la construcción de *Flambo*. En primer lugar usa los distintos sonidos de las palmas, que en la música flamenca se dividen en dos tipos: sordas (graves) y secas (medias), a las que Toussaint agrega una tercera palmada más aguda. También añade el golpeo del piso con ambos piés y otros elementos tímbricos como el chasquido de los dedos muy al estilo jazzístico, la emulación del ritmo del güiro en el son cubano y el chasquido de palmadas ahuecadas frente a la boca.

Fig. 208. Indicaciones de interpretación, notaciones y simbologías. En cursivas está la indicación como se presenta en la partitura y luego viene la explicación

	<i>Frotar manos (posible 'sh' con boca).</i> Frotar el antebrazo izquierdo con la mano derecha como un güiro y decir el ritmo indicado con las consonantes "sh"
	<i>Chasquido de mano derecha.</i> Chasquido de pulgar y anular mano derecha
	<i>Chasquido de mano izquierda.</i> Chasquido de pulgar y anular mano izquierda
	<i>Golpe de pié contra el suelo</i>
	<i>Aplauso cóncavo o hueco.</i> Se realiza ahuecando las palmas de las manos y golpeándolas entre sí produciendo un sonido grave y opaco
	<i>Aplauso plano.</i> Se produce golpeando en la orilla de la palma de una mano con los dedos de la otra, generando un sonido agudo
	<i>Aplauso a mitad de mano con acento.</i> Se produce golpeando en la mitad de la palma de una mano con los dedos de la otra generando un sonido brillante y de sonido medio
	<i>Chasquido de boca con dos alturas.</i> Entrechocar las palmas de las manos ahuecadas frente a la boca y modular ésta para obtener un sonido grave y otro agudo

La disposición de los percusionistas es muy importante para poder mostrar el movimiento del sonido pretendido por el compositor. Este es el diagrama:

Fig. 209.



Forma. *Flambo Mambenco* tiene la cualidad formal del tema con variaciones, aunque de una manera muy libre.

Ritmo. Al igual que *Hematofonía*, *Flambo Mambenco* es una obra musical esencialmente rítmica. Las figuras rítmicas utilizadas son muy sencillas: cuartos, octavos, dieciseisavos, tresillos de octavo y tresillos de cuarto. El patrón inicial (PI) y los dos temas principales (a y b) son binarios mientras que en la parte central de la pieza el compositor introduce un patrón temático ternario (c) que sirve para contrastar las diferentes secciones en que se divide la pieza. Muchos de los patrones rítmicos tienen su origen en algunos géneros musicales como el son cubano, el mambo, la samba y la música flamenca.

Métrica. La métrica principal de la pieza es de 4/4. El compás de 3/4 es utilizado en dos ocasiones como medio de contraste entre las distintas partes al realizar variaciones sobre los patrones temáticos y para la breve sección de improvisación.

Timbre. El timbre y el ritmo son los principales elementos de construcción de la pieza. La calidad de cada sonido incide directamente en la interpretación.

Textura. Las texturas en *Flambo* van desde *tutti* unísonos, duetos (1-4 vs 2-3), hasta breves cánones que una vez concluidos se presentan en retrógrado. El silencio juega un papel muy importante en algunos pasajes como elemento de tensión discursivo. Las texturas en esta obra son menos densas que en *Hematofonía*.

La dinámica. Al igual que con *Hematofonía*, en *Flambo Mambenco* uno de los principales problemas de esta pieza es el balance dinámico que hay que obtener al ejecutar los distintos sonidos corporales.

Tempo. La indicación metronómica es de $J=107$ y permanece igual de principio a fin.

Análisis panorámico por secciones de *Flambo Mambenco*

A grandes rasgos *Flambo Mambenco* consta de 18 pequeñas secciones que aquí se indican con letras y que indican el contenido del material (A, B, C, etc.) y sus variaciones (A', B', C', etc.):

Fig. 210.

- | |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|
| <p>A. Presentación del patrón inicial (PI) y los dos temas principales (a y b). Compás #1 al #16.</p> <p>A'. Primera variación del patrón inicial (PI) y los dos temas principales (a y b) cuyos elementos son repartidos entre los ejecutantes. Compás #17 al #33.</p> <p>A''. Variación del tema b en una métrica de 3/4. Compás #34 al #40.</p> <p>B. Sección de improvisación por parte del percusionista II. Compás #41 al #48</p> <p>A'''. Variación fragmentada y mezclada de a y b. Compás #49 al #56</p> <p>C. Presentación del tema c, en ritmo ternario. Compás #57 al #64</p> <p>A''. Segunda variación del tema b en ritmo binario y ternario. Compás #65 al #72.</p> <p>A''''. Segunda variación del patrón inicial (PI) de manera canónica. Compás #73 al #80.</p> <p>D. Canon que consta de tres elementos temáticos. Una vez que es expuesto el canon, éste se vuelve a realizar pero en espejo. Compás #81 al #96.</p> <p>C'. Segunda presentación del tema c, en compás de 3/4. Compás #97 al #102.</p> <p>E. Presentación de dos duetos: Percusionistas II y III (zapateo) con acompañamiento de I y IV (palmas) y viceversa en #113, I y IV (palmas) con acompañamiento de II y III (chasquidos). Compás # 105 al # 120.</p> <p>A'. Tercera variación del patrón inicial (PI) y los dos temas principales (a y b) fragmentados.</p> <p>D'. Se repite literalmente el canon de D (compás #96) pero con otros timbres. Inicia en la anacruza del compás #137 hasta el #151.</p> <p>A'. Presentación de los temas a y b. Compás #153 a #160</p> <p>A''. Variación dinámica de los temas a y b. Compás #161 a #168</p> <p>A'''. Segunda variación fragmentada y mezclada de a y b. Compás #169 al #176</p> <p>C''. Segunda presentación del tema c, en ritmo ternario. Compás #177 al #184</p> <p>F. Coda. Fragmentos del tema b y del tema inicial con un final inesperado en el que los cuatro percusionistas pronuncian las sílabas: "Cha- cha- chaaa!" al estilo de algunas grabaciones de estilo <i>Launch</i> del músico mexicano Juan García Esquivel.</p> |
|-------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|

Figuras temáticas de *Flambo Mambenco*:

Fig. 211.

Patrón inicial (como un güiro)	Tema a (cita del <i>Mambo del Ruletero</i>)
	

Fig. 212.

Tema b (en estilo flamenco)



Fig. 213


Tema c: se puede apreciar el movimiento del sonido de I a IV

I II III IV



Fig. 214

Primer elemento temático del canon Segundo elemento temático del canon



Tercer elemento temático del canon




Fig. 215.

Primer elemento temático del canon con otros timbres



Segundo elemento temático del canon con otros timbres



Tercer elemento temático del canon con otros timbres



Sugerencias interpretativas de *Flambo Mambenco*.

Uno de los aspectos que más preocupan al compositor para la interpretación de *Flambo* es el de la correcta ejecución de los sonidos con las manos:

Tener mucho cuidado con las tres distintas clases de aplauso... porque son tres sonidos muy distintos y sé que a veces es difícil lograrlo...

Otro de los problemas de ejecución de los aplausos es que en varios pasajes, en especial en el canon, los diferentes sonidos se alternan rápidamente por lo que se debe practicar mucho la calidad de cada golpe para lograr la distinción de alturas de cada nota.

Fig. 216. *Aplauso cóncavo o hueco*. Sonido grave



Fig. 217. *Aplauso a mitad de mano con acento*. Sonido medio



Fig. 218. *Aplauso plano.* Sonido agudo



Fig. 219. Frotar antebrazo izquierdo con mano derecha como un güiro y pronunciar "ts" muy suavemente



Fig. 220. *Chasquido de boca de dos alturas*



Otro aspecto que Toussaint hace resaltar es:

...el chasquido de los dedos que a veces resulta ser muy débil. Yo como chasqueo los dedos muy fuerte pensé que cualquier gente podría chasquearlos igual de fuerte.

Como director de diversos grupos de jazz, Toussaint acostumbraba marcar con este chasquido las entradas de las piezas. Esta práctica le dio a él un gran volumen, pero es un sonido que los percusionistas no siempre tenemos bien desarrollado.

Otra recomendación sugerida por el compositor es el uso de una tarima para que los golpes de los pies sean más resonantes. Sin embargo hay que considerar que no en todos los teatros y salas de conciertos hay la disponibilidad de este tipo de tarimas.

En la partitura no hay indicaciones del orden en que se deben utilizar los pies. Se recomienda unificar este criterio a fin de lograr unidad visual y de ejecución de todas las partes. Una solución puede ser zapatear los pasajes respectivos de manera alternada empezando siempre con el pié derecho.

El elemento visual escénico, es otro de los aspectos que se deben cuidar para la interpretación de *Flambo*, ya que la pieza contiene elementos coreográficos en los que los sonidos viajan de un lado hacia otro:

...imaginé sobre todo los movimientos. Escribí muchas cosas donde hay golpes que van de los lados hacia el centro o se cargan hacia la derecha o se cargan hacia la izquierda.

El aspecto visual de *Flambo* ha quedado pendiente de ser mejorado ya que las interpretaciones que el compositor presencié no satisficieron plenamente sus ideas:

...a lo mejor hay retrabajar de alguna manera la parte visual... si tú ves la partitura te darás cuenta que hay movimientos... que en realidad no se notan en vivo. Que habría que gestualizarlos más o buscar otro tipo de movimientos.

Toussaint tenía incluso otras propuestas de interpretación:

...el reto ahí era tratar de hacer una pieza que fuera un poco teatral... hasta iba a pedirles máscaras de luchadores para la pieza.

El trabajo interpretativo de los aspectos escénicos y coreográficos de la pieza por lo tanto deben ser trabajado a fondo con el fin de descubrir esos movimientos de los que habla el autor para poder transmitirlos al público. Queda así abierta la posibilidad de intentar una nueva versión con elementos visuales mejor trabajados que le impriman a la pieza una personalidad diferente.

IV.2.4.B. Infanzón, Héctor (1959), *Hematofonía* (2008)

Héctor Infanzón es originario de la Ciudad de México y proviene de una familia de músicos por lo que desde niño estuvo en contacto directo con la música. Junto a sus hermanos jugaba y tocaba con los muchos instrumentos que había en su casa. Héctor gustaba de tocar batería, vibráfono y guitarra. Una vez concluido el bachillerato y cuando llegó el momento de escoger una carrera universitaria, su decisión natural fue la música. Fue así como en 1976 ingresó a la Escuela Superior de Música del INBA para estudiar la carrera de piano. Tiempo después continuó sus estudios musicales en la Escuela Nacional de Música de la UNAM. Paralelamente a sus estudios musicales, Infanzón tocaba desde entonces en una orquesta de música caribeña al lado de su padre y en grupos de rock con compañeros y amigos de la escuela:

...a partir de entonces hice toda una carrera de piano clásico paralelamente a la música popular. Fueron curiosamente como dos carreras paralelas...²⁴¹

La práctica de la improvisación desde temprana edad y el dominio que ha logrado sobre ella lo ha colocado como uno de los más importantes jazzistas de nuestro país.²⁴² Esta práctica creativa de la improvisación lo condujo naturalmente hacia la composición musical. Infanzón compone su música a partir de sus propias improvisaciones en el piano y a partir de las cuales toma sus ideas para desarrollarlas en composiciones formales:

...entonces decidí empezar a trabajar formalmente sobre mis improvisaciones y darles forma... que fueran células y motivos para trabajar en formatos de cámara... fue así como empecé a escribir música para diferentes grupos de cámara y posteriormente para orquesta.

A pesar de que *Hematofonía* es su primera pieza para percusiones, su interés por la percusión ha sido permanente en su vida musical. Tanto en los grupos de música afroantillana como en los jazzísticos las percusiones siempre han estado presentes:

...yo me siento un músico primordialmente percusivo. Todas mis

²⁴¹ Entrevista a Héctor Infanzón, el 20 de enero de 2010 por Alfredo Bringas. A partir de esta nota todos los comentarios del compositor entrecomillados o centrados de 11 puntos provienen de esta entrevista.

²⁴² Infanzón fue becado para estudiar en el reconocido Berklee College of Music de la ciudad de Boston, Massachusetts en los Estados Unidos. En: <http://www.yamaha.com.mx/artistas/>

composiciones tienen esta necesidad de sentir rítmicamente un vaivén...
...necesito sentir como un pulso que me lleve a trabajar la pieza, cualquiera que sea el género. Entonces necesito yo la percusión, pues es algo muy importante para mí.

A pesar de que las percusiones han estado siempre presentes en sus grupos de jazz y música popular, en sus composiciones de música de cámara y para orquesta sinfónica los instrumentos de percusión son los grandes ausentes. Sólo los timbales sinfónicos son empleados por el autor con especial gusto y como un descubrimiento y experimentación dentro de la orquesta:

...cuando escribo para orquesta estoy explorando más el color de la cuerda, el color de las maderas o de los metales y me gusta mucho que el timbal haga ensamble con la orquesta. He hecho arreglos con más percusión pero en esta etapa de mi carrera de compositor de música para orquesta sí he dejado un poquito la percusión, no relegada sino a un lado, simplemente porque siento que estoy en una etapa de exploración tímbrica con la orquesta... La percusión seguramente la incorporaré más tarde, de otra manera.

Hematofonía es la primera obra escrita por Héctor Infanzón exclusivamente para ensamble de percusiones:

[Hematofonía]... es la primera exploración para trabajar en una obra para percusión y qué bueno empezar con lo más atávico que es el cuerpo, para entonces a partir de ahí... como que vayan aflorando los instrumentos, a partir del cuerpo.

Su asistencia a algunos conciertos del grupo *Tambuco* lo motivaron a escribir una pieza para ensamble percusiones, pero algo menos formal y que tuviera poderosos recursos de comunicación con el público:

...sentí la necesidad de hacer una obra que no fuera necesariamente muy formal... sentí la necesidad de hacer una obra que jugara con el cuerpo, usar el cuerpo como instrumento de percusión primario... expresarse con el cuerpo para establecer una comunicación más atávica con el público.

Pero esta exploración corporal rítmica y sonora no es gratuita ni intelectualizada sino que tiene su origen en la manera particular con la que el compositor imagina su música, sin importar la dotación instrumental de que se trate:

Cuando me estoy imaginando una rola, me estoy moviendo, estoy bailando... creo que [*Hematofonía*] es una proyección de lo que yo mismo hago cuando compongo, una proyección de cómo me sale a mí esta parte rítmica cuando estoy creando. Incluso al componer para cualquier ensamble, necesito yo moverme: bailo, gesticulo, hago sonidos extraños con la boca que representan patrones rítmicos; lo hago con los pies, con las manos, siempre estoy buscando esta música, aunque no sea necesariamente percutida. Me la imagino orquestada pero siempre jugando con mi cuerpo... entonces fue así como surgió la idea de escribir para Tambuco una pieza, bien estructurada, para todo el cuerpo.

Hematofonía hace uso de elementos coreográficos que visualmente la hacen más atractiva para el público y además contiene espacios para la improvisación individual y colectiva:

Pensé en usar la parte escénica y sobre todo también dejarle al ensamble esta parte que a mí me gusta mucho, que es libre: la improvisación.

Estos espacios de improvisación, no sólo rítmica sino escénica, permiten a los intérpretes desarrollar y expresar sus propias ideas individuales y colectivas con algunos tintes de humor si así lo consideran necesario.

Los resultados, en este caso la interpretación del *Ensamble Tambuco*, le han parecido al autor muy satisfactorios:

...toda esta parte de las improvisaciones está yendo mucho más allá de lo que yo mismo pude haberles propuesto, lo cual es maravilloso porque la obra finalmente va a dar a donde debe llegar... Yo creo que ahí es donde cobra sentido la obra realmente, cobra su dimensión real cuando los intérpretes la llevan aún más lejos. Uno puede concebir una idea, una posición muy específica, pero no hay como oír una obra que crezca como lo ha hecho esta obra, cuando el intérprete no sólo la asimila sino que además la lleva aún más lejos, con sus posibilidades interpretativas y el conocimiento de su propio

instrumento y lenguaje. Esto sí me ha cambiado la referencia y me ha dado una confianza plena en escribir.

Con *Hematofonía*, Infanzón logra establecer una comunicación muy directa con el público que fácilmente se identifica con el balanceo de los sonidos corporales y vocales: palmas, chasquidos, manotazos en piernas, brazos; gemidos, sílabas, palabras sin sentido, pero con un gran contenido rítmico. Esta búsqueda de comunicación sencilla es lo que le ha permitido ser muy bien recibida en los múltiples espacios en que ha sido interpretada:

...lo que compongo sí tiene que tener comunicación. No soy de los compositores que dicen: "yo tiro mi rollo y si me entienden bien y si no pues ni modo, porque yo estoy allá en el Olimpo." No soy de ese tipo de compositores. Yo sí necesito establecer un contacto con el público a través de la obra, a través del intérprete con el público.

El título de la pieza proviene de la idea de que al golpearse en diferentes partes del cuerpo, surgirán en los ejecutantes los llamados hematomas (moretones). Para Infanzón, los golpes que producen estos pequeños hematomas traerá como resultado sonoro una *Hematofonía*, una sinfonía de los hematomas. Este título surgió después de haber compuesto la pieza:

He notado que otros compositores de música de cámara y música contemporánea, planean su obra antes, componen con base a fórmulas matemáticas o a una pintura o a una poesía y arbitrariamente eligen los elementos que van a usar para crear alrededor de una obra. En mi caso yo soy mucho de componer improvisando; si no toco algo no me funciona, necesito tocar... yo oigo cosas y las plasmó y hasta después les doy el nombre.

Hematofonía de Héctor Infanzón fue estrenada en el Templo de La Valenciana en el marco del Festival Internacional Cervantino en octubre de 2008.

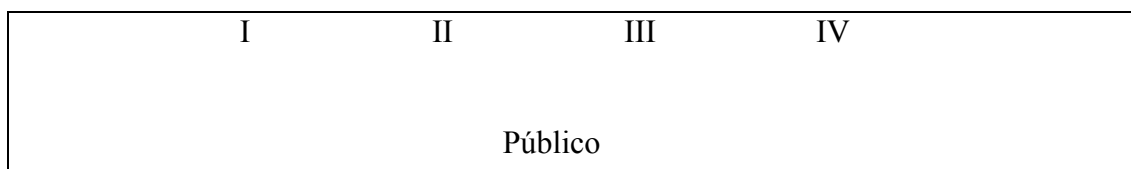
Análisis panorámico de *Hematofonía* de Héctor Infanzón

Dotación instrumental. En vez de hablar de una dotación instrumental se debe hablar de las distintas formas de producir sonidos con las distintas partes del cuerpo:

Voz, castañeta (chasquidos del dedo pulgar y medio), palmas (normal y aguda), pulpejo, frotamiento de manos, golpear las manos del compañero de al lado, brazos, pecho, muslos, caderas, rodillas, pies.

Los cuatro percusionistas se paran de frente al público en orden del I al IV, de izquierda a derecha con respecto a éste.

Fig. 221.



Las digitaciones de las manos están señaladas en la partitura pero hay algunas modificaciones que resultan más cómodas y que más adelante se irán mencionando.

Los piés se usan de manera alternada empezando siempre con el derecho.

Indicaciones de interpretación, notaciones y simbologías.

Estos son los signos para los diferentes sonidos corporales a producir:

Fig. 222.

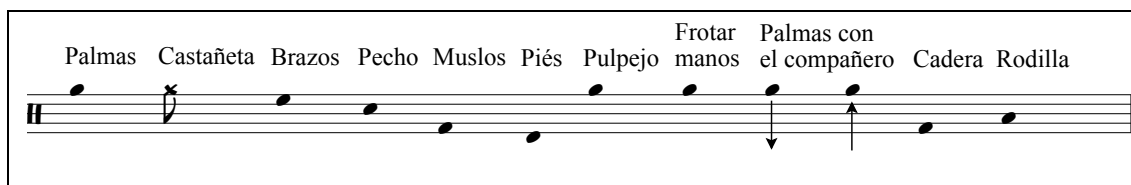


Fig. 223.

- Palmas: golpear las palmas de las manos produciendo un sonido brillante y sonoro
- Castañeta: chasquido de dedos pulgar y medio
- Brazos: cruzar los brazos a la altura del pecho y golpear los bíceps con las manos
- Pecho: golpear con las manos el pecho
- Muslos: golpear con las manos los muslos
- Piés: golpear el suelo con el pie (izquierdo o derecho)
- Palmas con los compañeros:
 - ↓ poner las palmas abiertas mientras el percusionista de al lado las golpea
 - ↑ golpear las palmas de las manos del percusionistas de al lado
- Cadera: golpear con las manos las caderas lateralmente

Fig. 224.

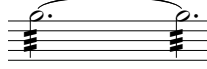

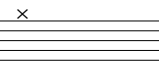
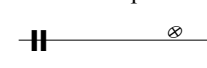


Frotar palmas	Pulpejo: "Talón" de palmas juntas y percutir sólo palmas	Sonido agudo de la mano (palma aguda)
		

Fig. 225.

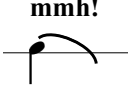
Desde rodillas hacia muslos


Fig. 226.

Girar la cabeza mirando al compañero de al lado	Girar la cabeza al lado contrario	Sonido de lengua con paladar (chasquido agudo) mmh! eeh!
		

El sonido mmh! seguido de una pequeña línea curva hacia abajo significa que se emite la letra M, con la boca cerrada y haciendo un pequeño *glissando* hacia abajo.

Fig. 227.

mmh!


Forma. A grandes rasgos *Hematofonía* consta de cinco grandes partes: una parte ternaria, una binaria, una ternaria, improvisaciones de cada percusionista y Coda también ternaria.

Más detalladamente *Hematofonía* está dividida en nueve secciones (A, B, C, D, E, F, G, H, I,) que se pueden reconocer por el material rítmico y tímbrico utilizado y porque en todos los casos están separadas por alguna pausa o calderón.

Ritmo. *Hematofonía* es una obra musical esencialmente rítmica. El compositor refleja en ella algunas de las múltiples influencias que ha tenido a lo largo de su carrera. Patrones rítmicos de diversos estilos musicales se conjugan en esta pieza para la que se requiere una desarrollada coordinación corporal de los ejecutantes.

La rítmica ternaria o binaria es utilizada por el autor como elemento estructural y de contraste.

Métrica. La métrica junto con el ritmo dan estructura formal a la pieza.

Timbre. El timbre es una de las principales aportaciones de originalidad de *Hematofonía*.

Textura. A excepción de algunos breves fragmentos, *Hematofonía* está diseñada para tocarse enteramente en unísono por los cuatro ejecutantes. Las dos secciones de improvisación (individual y colectiva) y la parte final de la sección I, son los únicos lugares donde aparecen las cuatro voces independientes.

La dinámica. Uno de los principales problemas de esta pieza es el balance dinámico que hay que obtener al ejecutar los distintos sonidos corporales. Por lo general el sonido de las palmas o de los pies es mucho más potente que el chasquido de los dedos o el sonido de los muslos o los brazos. Por lo tanto se debe desarrollar una técnica de ejecución y control dinámico de los sonidos que permita articular con precisión y claridad los ritmos y frases de la obra.

Análisis panorámico por secciones de *Hematofonía*.

Sección A. Aún cuando en la partitura aparece la indicación de $J. = 225$, esta sección se toca preferentemente a $J. = 140$.

En esta primera sección introductoria, Infanzón presenta algunas de las principales células rítmicas con las que va a desarrollar la pieza que es fundamentalmente ternaria.

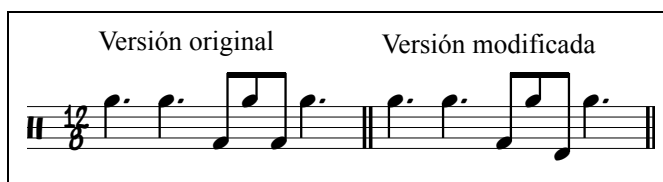
Fig. 228.



Introduce también algunos gestos corporales con fines escénicos ("*girando la cabeza, mirando al compañero de al lado*"²⁴³).

En el primer compás, tercer octavo del tercer tiempo, se cambió de común acuerdo con el compositor, el golpe en el muslo por un golpe del pié en el suelo. Esta misma idea se repite en el siguiente compás. Con ello se logra una mejor articulación de la figura.

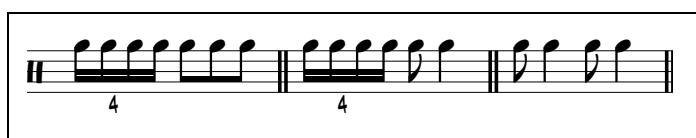
Fig. 229.



Al final de esta primera sección (4 últimos compases de la hoja #1) se debe sincronizar con precisión el regreso de la mirada hacia el frente en el primer tiempo del siguiente 6/8 en ambos casos. Los silencios deben ser medidos rigurosamente.

Sección B. Se presenta algunos motivos rítmicos que se derivan del ritmo afroperuano llamado *Festejo*.

Fig. 230.



Hay otras patrones rítmicos ternarios que son muy utilizados tanto en la música peruana como en el son veracruzano

Fig. 231.



Aparecen las primeras intervenciones de la voz y al final de la sección aparece el sonido: mhh! (Fig. 227), que se debe producir con un pequeño *glissando* descendente de la voz.

²⁴³ Nota de la partitura.

Sección C. La sección inicia con otro de los motivos rítmicos temáticos:

Fig. 232.



Hay otro efecto que se hace con la voz: el sonido de la lengua con el paladar produciendo un chasquido.

Sección D. Aún cuando en la partitura aparece la indicación de $\text{♩} = 148$, esta sección se toca preferentemente a $\text{♩} = 132$. La métrica también cambia a un $3/4$ con un aire de vals pero la rítmica ahora es binaria.

El compositor insiste en que se debe balancear el cuerpo al tocar esta sección, como bailando: "balanceando el cuerpo" y "movimiento circular de los brazos".

Más adelante aparecen algunos patrones rítmicos que se relacionan con patrones propios de los bateristas de rock:

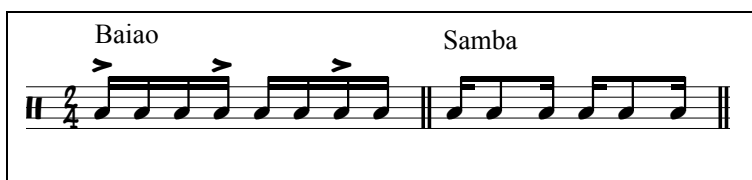
Fig. 233.



Sección E. Inicia en la letra de ensayo E, donde aparece la indicación de *tempo* $\text{♩} = 142$, que en la versión grabada se toca a un *tempo* de $\text{♩} = 115$.

En esta sección se puede notar una clara influencia rítmica de la música brasileña. Patrones rítmicos del *Baiao* y la *Samba* son fácilmente reconocibles.

Fig. 234



En la versión grabada del *Ensamble Tambuco* los primeros seis compases de la sección se convierten en una breve improvisación de todo el grupo, sin perder la métrica y el estilo rítmico sincopado. A una señal se continúa con lo escrito a partir del séptimo compás y hasta el calderón, donde termina la sección.

Sección F. Aún cuando en la partitura aparece la indicación de $\text{♩} = 115$, esta sección se toca preferentemente a $\text{♩} = 108$. La métrica también cambia a un 4/4 y la rítmica continúa siendo binaria. Sobre una base sencilla de octavos alternados entre piés y manos se habla un texto que rítmicamente tiene similitudes con la música de rap. Se requiere bastante aire en los pulmones para lograr decir todo el texto de corrido, articulado y con una buena emisión de voz.

Sección G. La indicación de *tempo* es $\text{♩} = 225$, pero en la versión grabada se toca a un *tempo* de $\text{♩} = 138$. El autor retoma la rítmica ternaria y uno de los principales temas de la pieza. En los compases #10 y #11 el último octavo del cuarto tiempo que está escrito en paréntesis se omite. Es una reexposición de las células temáticas de la pieza, esta vez repartidas en las diferentes partes del cuerpo.

Sección H. La sección inicia con el solo de improvisación a cargo del percusionista I. Cada uno de los solos de improvisación indicados en la partitura tiene el número del percusionista que lo debe tocar y un texto en los dos primeros compases seguido de un corte rítmico en los siguientes dos compases. La idea original del compositor es que cada ejecutante inicie el solo con los dos primeros compases de texto, luego desarrolle su improvisación y que cierre el solo ejecutando los dos compases rítmicos siguientes a manera de *cue* (señal) para el siguiente solista. Sin embargo esta idea es opcional y queda a criterio de los intérpretes realizarla o no. El percusionista IV sí debe tocar a manera de *cue* su patrón rítmico de dos compases para preparar al resto de los ejecutantes a decir el *tutti* unísono siguiente con el que se cierra la sección: "*yurutu merolo berobe corobá*".

Sección I. Esta sección a manera de Coda, continúa con la rítmica ternaria y el juego de los patrones rítmicos temáticos. A partir de la anacruza del compás #9 de esta sección se separan las voces para exponer cada una, un breve solo de uno o dos compases, siendo éste el único lugar donde las voces se alternan. En el compás #15 se regresa al *tutti* unísono con el que concluye la pieza.

Sugerencias interpretativas de Hematofonía. Las principales recomendaciones que hace Infanzón para la interpretación de *Hematofonía* son:

...sobre todo, sentir el vaivén del cuerpo. Hay que entender la pieza no como simples patrones rítmicos que hay que ensamblarlos para que suene parejito. Cada patrón rítmico debes tocarlo con ese vaivén. Más que aprenderse la secuencia de las notas y estar atento a cada nota y dónde viene cada golpe, hay que sentir como un vaivén del cuerpo, sentirlo como una cosa callejera. Es una actitud corporal, una actitud de meterte a la música, integrarla a tu cuerpo. La partitura es simplemente una referencia visual de la música, que una vez que la aprendes hay que incorporarla al cuerpo para que puedas bailar, balancearte. Cuando la tienes asimilada de esa manera se vuelve más divertida.

Algunas de las formas más interesantes para desarrollar soltura técnica y musical en cualquier instrumento son el juego y la improvisación. El dominio de los pasajes de la obra se logrará no solamente con su estudio sino con la ejercitación de los movimientos requeridos y qué mejor oportunidad para lograrlo que conociendo y reconociendo nuestras posibilidades corporales a través del juego.

Obras relevantes de la categoría

En el repertorio mexicano para percusiones existen pocas obras para sonidos corporales. Sin embargo a nivel internacional existen varias piezas de este tipo de gran relevancia, que en muchas ocasiones incluyen un intenso trabajo rítmico y que representan un desafío para los percusionistas. Entre las obras pioneras se pueden citar *Pas de Cinq* (1965) del compositor argentino Mauricio Kagel y *Corporel* (1985) de Vinko Globokar. También cabe destacar los interesantes trabajos de voz que el compositor francés George Aperghis ha desarrollado en varias de sus obras (*Recitations* (1978), *Monomanies* (1991), entre otras), así como el arte del percusionista, cantante y compositor Davis Moss y la fantástica técnica del percusionista Keith Terry.

En la última década han aparecido en todo el mundo una gran cantidad de intérpretes y grupos de danza y percusión que realizan complicadas coreografías con sonidos del cuerpo. El *5th Intenational Body Music Festival* a realizarse en octubre de 2012 en Estambul, Turquía reunirá las últimas manifestaciones de esta nueva corriente de música y danza.

IV.2.5. Obra mexicanas para ensamble de percusiones y sonidos electrónicos.

La característica fundamental de esta categoría es el uso de los instrumentos de percusión, en combinación con la reproducción de una grabación de sonidos electrónicos, como su principal medio de expresión.

Las dos obras mexicanas para percusiones y sonidos electrónicos analizadas en el presente estudio están escritas para cuatro percusionistas:

IV.2.5.A. *Teguala* (1998) de Felipe Waller

IV.2.5.B. *Rhythmic structure of the wind* (2008) de Raúl Tudón

Antecedentes. A partir de los años cincuentas los estudios de grabación de música electrónica proliferaron extensamente por todo el mundo. Algunos de los primeros ejemplos importantes del repertorio musical realizado con medios electrónicos son: *Sinfonía para un hombre solo* de Pierre Henry/Pierre Schaeffer; *El canto de los adolescentes (Gesang der Jünglinge)* (1955-56), *Kontakte* (1958-60) y *Mikrophonie* (1964) de Karlheinz Stockhausen; *String Quartet No. 3 with Tape* (1966) de Leon Kirchner, Leon; *La Fabbrica Illuminata* (1964) de Luigi Nono.

Los primeros intentos de música electrónica en México aparecen en 1960, con la obra para cinta sola *Paraiso de los ahogados* de Carlos Jiménez Mabarak. Después de esta pieza la producción de música electrónica en nuestro país creció muy lentamente.

Algunos ejemplos son:

Aclamaciones (1967), para coro, orquesta y cinta y *Mezcla* para orquesta y cinta de Héctor Quintanar (1936); *Pirámides* (1968), para orquesta y cinta de Carlos Chávez; *Quasar I* (1970), para órgano electrónico y percusiones de Francisco Savín (1927).

Sin embargo en los últimos veinte años la producción de música electrónica ha crecido considerablemente, en especial para un solo percusionista y sonidos electrónicos, estableciéndose así como una importante rama de la música de cámara para percusiones. Los ejemplos más relevantes de este tipo de composiciones son:²⁴⁴

²⁴⁴ Para mayor información en torno a la música electrónica en México: Álvarez, Javier, *La música electroacústica en México*, Revista Pauta 57-58 Enero-junio 1996, México, D.F., p.41; Odgers, Alejandra, *La música electroacústica en México*, tesis de licenciatura ENM UNAM, México 2000; Rocha, Manuel, *La música electroacústica mexicana*, Revista Pauta 89 Enero-marzo 2004, México, D.F., p.40.; Moreno, Israel, *Música electroacústica para percusiones de compositores mexicanos*, tesis de licenciatura, ENM UNAM, México, 2001

Fig. 235

• <i>Temazcal</i> para maracas y cinta (1983)	Javier Álvarez
• <i>Así el Acero</i> (1987) para steel drum y cinta	Javier Álvarez
• <i>A Mao</i> (1991) para marimba y cinta	Arturo Márquez
• <i>Magna sin</i> (1992) para steel drum y cinta	Gabriela Ortíz
• <i>El Trompo</i> (1994) para vibráfono y cinta	Gabriela Ortíz
• <i>Aritmética del Sol</i> (1994) para bongós y cinta	Antonio Fernández Ros
• <i>Orale</i> (1996) para steel drum y cinta	Raúl Tudón
• <i>Trance lumínico</i> (1988) para marimba, vives, sax y cinta	Manuel Rocha

El término "cinta" tiene su origen en el empleo que se hacía desde los años setentas de la cinta analógica como medio de grabación, que ha quedado en desuso con las nuevas tecnologías como el disco duro de las computadoras, el CD, etc. Sin embargo el término cinta se refiere a la pista de sonidos electrónicos y se cita de esta manera por permanecer así en la mayoría de los catálogos de obras de los compositores.

IV.2.5.A. *Teguala* (1998) de Felipe Waller

Juan Felipe Waller nace en la Ciudad de México en el año de 1971. Después de realizar algunos estudios en Artes Plásticas en la ciudad de París, Francia, inicia sus estudios musicales en el Centro de Investigación y Estudios de la Música (CIEM) de la Ciudad de México, donde descubre su vocación por la composición musical. Fue entonces que decide ir a estudiar al Conservatorio de Rotterdam, Holanda, donde tiene como sus principales profesores de composición a Klaas de Vries y Peter-Jan Wagemans.

A lo largo de su carrera Felipe Waller ha participado en cursos magistrales a cargo de relevantes músicos como Luciano Berio, Jukka Tiensuu, Marek Stachowski, P. Bujarski, Franco Donatoni y Gerard Brophy.

Felipe Waller reconoce en la música de Gyorgy Ligeti, más que una fuerte influencia, una gran fuente de inspiración. Lo mismo sucede con algunas piezas musicales de Morton Feldman, Luciano Berio y Iannis Xenakis.

Los instrumentos de percusión son un medio de expresión muy importante en la música de Waller ya que en un alto porcentaje de su producción musical aparecen como principales protagonistas. Waller encuentra en ellos una interminable paleta de sonidos y recursos.

Escribir para percusión es siempre como un arma de dos filos: por un lado se tiene la limitación de un simple golpe para hacer resonar una superficie, casi siempre con una rápida declinación del sonido. Por otro lado se tiene una paleta completa de baquetas y herramientas de donde escoger para realizar este elemental golpe. [Trad. del autor].²⁴⁵

Teguala fue escrita en 1998 para cuarteto de percusiones y sonidos electrónicos, por encargo del grupo holandés *Percussive Rotterdam*, dirigido en ese entonces por el percusionista y director Hans Leenders. En la pieza se utilizan más de 120 azulejos de diferentes tamaños y una pista de sonidos electrónicos.

Las cualidades sonoras de los azulejos fueron descubiertas por Waller al escuchar a uno de estos percusionistas holandeses tocando algunos mosaicos, por lo que decidió investigar aún más sus posibilidades, encontrando que sus sonidos tenían una gran similitud con los sonidos electrónicos:

²⁴⁵ De la página personal de Felipe Waller, donde se puede consultar más información, ver partituras y escuchar fragmentos de su música: <http://felipewaller.com/compositions/teguala>

...siempre busco sonidos que se puedan asemejar de alguna manera a la electrónica... en ese momento me di cuenta que los azulejos tenían un sonido bastante similar y que se mezclaban muy bien con sonidos electrónicos. A veces parecían sonidos electrónicos filtrados y noté que tienen cualidades muy semejantes.²⁴⁶

Este tipo de experimentación entre sonidos de instrumentos musicales y objetos diversos en combinación con sonidos electrónicos, han llevado a Waller a componer varias piezas musicales con este tipo de dotaciones: *Teguala* (1998), para cuatro percussionistas y sonidos electrónicos; *Suite-Poursuite* (2000), para cello y electrónica en vivo; *Fenêtres* (2003), pieza electroacústica; *NullCorpus-DoubleSelf* (2008) para acordeón, trombón, clarinete bajo, piano y electrónica; *La Raganella Elettrizzante* (2008) para percusiones, ensamble y sonidos electrónicos; *Plato Plastic Dialogues* (2010), para cuarteto de percusiones y electrónica. Waller explica así estas exploraciones:

Cuando empezó la electrónica, y no estoy hablando de la música concreta, pero sí de las búsquedas de por ahí de los 70's, 80's, buscaban imitar a los instrumentos acústicos. Los sintetizadores buscaban imitar a las cuerdas y hacer la síntesis más pulcra semejante a los instrumentos originales acústicos. Actualmente, yo creo que se volteó un poco ese papel y ahora muchas veces buscamos con los instrumentos tradicionales imitar la electrónica.

Otra de las razones por las que Waller escogió los azulejos como instrumento musical fue la de que son muy económicos para conseguir:

...la escritura de *Teguala* también tuvo que ver con el uso de un instrumento económico... entonces pensé en hacer un instrumento que no costara... hacer el set de cerámica realmente no cuesta mucho... cualquiera puede armar su set de azulejos a muy bajo costo.

Las tiendas que venden este tipo de materiales ofrecen en muchas ocasiones mosaicos sobrantes a muy bajo costo. Esto facilita la adquisición de una gran variedad de

²⁴⁶ Entrevista a Juan Felipe Waller, el 28 de enero de 2010 por Alfredo Bringas. A partir de este momento todos los textos centrados y en 11 puntos son comentarios del compositor realizados durante esta entrevista.

tamaños y materiales, lo que abre las posibilidades de encontrar también una gran variedad de timbres y sonoridades.

El título de la pieza no tiene en sí ningún significado pero al autor se le ocurrió *Teguala* al ver que la palabra teja viene del latín *tegula*:

...teja viene del latín *tegula* que significa cubrir, entonces después de pensar tegula, tegula, se me ocurrió meterle una “a” para que sonara *Teguala*... para que sonara más como el nombre de un pueblo mexicano inexistente.

La composición de *Teguala* marcó una nueva etapa en la producción musical de Felipe Waller no sólo por el buen recibimiento que tuvo el público y la crítica sino porque le abrió un amplio camino de exploración sonora:

[*Teguala*] ...me dio pie a seguir ese tipo de exploración por la sonoridad más diversa, menos clásica, menos tradicional digamos. Desde entonces me gusta más hacer una especie de simbiosis entre sonoridades nuevas con quizás elementos clásicos ...y he de confesar que hasta la fecha [*Teguala*] es una de mis piezas más tocadas.

Respecto a la elaboración de la pista de sonidos electrónicos que acompaña la ejecución de los percusionistas en *Teguala*, Waller explica:

[La elaboración de los sonidos electrónicos]... fue bastante sencilla, de hecho lo que hice fue usar sonidos sampleados de los sonidos producidos por los azulejos, pero también usando sonidos de cosas que no hubiera podido hacer tan fácilmente en una situación de concierto. Por ejemplo, para lograr sonoridades largas pues hice un sampleo del sonido producido al vaciar un chorro de frijoles, de canicas, o de arroz sobre los azulejos, como una especie de sonoridad de granulación pero análoga, no hecha en computadora. Estuve haciendo varias grabaciones de bolsas de arroz y de frijoles cayendo sobre los azulejos y de ahí los manipulé un poco, pero sólo en algunas partes... Los azulejos tienen mucho esa sonoridad similar a la electrónica maleable, entonces no tuve que transformar ni manipular mucho los sonidos después de haber hecho las grabaciones. Hice más bien una especie de secuencia, yuxtaponiendo diferentes partes pero sólo eso. Fue bastante crudo como trabajé la electrónica.

Existen en la actualidad tres posibilidades de interpretación de *Teguala*. La primera de ellas es la original, para cuatro percusionistas, cada uno de ellos con 30 (o más) mosaicos de diferentes tamaños y materiales y la reproducción de sonidos electrónicos.

La segunda es una versión más compacta para dos percusionistas que fue arreglada en 2001 por el propio compositor para el dueto australiano-holandés *Vertigo*. Cada una de las secciones está reducida y resulta más que nada "una simplificación de las cuatro partes."²⁴⁷

La tercera versión es idéntica a la primera con la diferencia de que simultánea a la interpretación de la música se proyecta una película realizada por el propio compositor que además, se alterna con tomas de video muy cercanas de las baquetas y las manos de los percusionistas al estar tocando hechas en vivo por varias cámaras. El video fue hecho especialmente para el concierto conmemorativo del décimo aniversario del ensamble *Tambuco* en el 2003:

Lo que me interesó hacer es simplemente transportar la manera en que había hecho la pista de los sonidos electrónicos a la imagen. Entonces se me ocurrió hacer un cubo de mosaicos, en el que había una cámara dentro e iba vertiendo frijoles o canicas de la misma manera que había hecho los sampleos. El cubo funcionó muy bien para el video... Para la presentación en video, mezclo esas imágenes de cómo esta hecha la electrónica con imágenes en vivo de los intérpretes y a veces le metí otras cosas. Por ejemplo para la última parte de la pieza se oye como una jungla y en vez de vertir frijoles vertimos grillos o chapulines vivos.

En las tres versiones la pista de sonidos electrónicos reproducidos es la misma.

El estreno mundial de *Teguala* fue realizada por el grupo *Percussive Rotterdam* el 28 de mayo de 1998 en la sala denominada *Zaal de Unie* de la ciudad de Rotterdam, Holanda. La versión para dueto de percusiones fue estrenada el 19 de abril de 2002, en el Tropen Museum de la ciudad de Amsterdam, Holanda, por el ensamble *Slagwerkgroep Den Haag*. El estreno mundial de la versión con el video añadido se realizó el 23 de enero de 2004 con motivo del décimo aniversario del grupo *Tambuco* en el Teatro de las Artes del Centro Nacional de las Artes de la Ciudad de México.

²⁴⁷ Entrevista a Juan Felipe Waller, el 28 de enero de 2010 por Alfredo Bringas.

Análisis panorámico de *Teguala*

Dotación instrumental, simbología y requerimientos técnicos²⁴⁸

De acuerdo al tamaño, material y cualidades sonoras, los mosaicos estarán dispuestos en cuatro grupos: 3 grupos de diferente tamaño: grande, medio, pequeño. El grupo de pequeños se divide en dos grupos: de cerámica y de barro (mexicanos²⁴⁹). La principal diferencia entre estos dos radica en que la cerámica está cocida a altas temperaturas dando como resultado un tono agudo y limpio, mientras que con el barro el sonido es más grave y "frágil". Todos los mosaicos deben ser cuadrados:

Fig. 236.

1) Grandes (cerámica)	30-45 cm ²	x	5-10 mm de espesor
2) Medianos (cerámica)	15-20 cm ²	x	5-8 mm de espesor
3) Chicos (cerámica)	9-11 cm ²	x	5-8 mm de espesor
4) Chicos mexicanos (barro)	9-11 cm ²	x	5-8 mm de espesor

Cada uno de estos grupos tendrá 24 mosaicos, haciendo así un total de 96 mosaicos. Cada ejecutante tendrá un juego de 6 mosaicos de cada grupo. Cada grupo de 24 se dividirá en 14 diferentes alturas, teniendo al 1 como el tono más grave (dentro de cada grupo) y al 14 como el tono más agudo, resultando así algunos tonos repetidos (unisonos). La distancia entre los tonos es libre. La organización de las alturas de cada grupo será como sigue:

Fig. 237. Organización de alturas de cada grupo

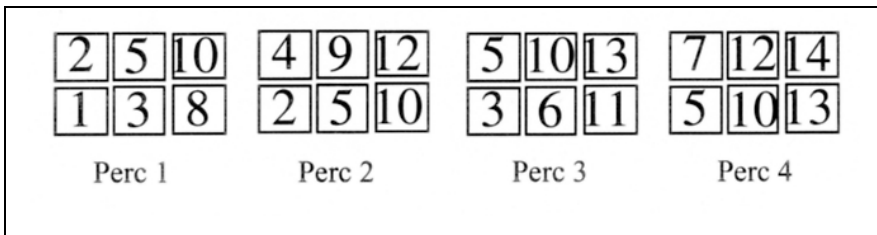
	Grave													Agudo
Alturas	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14
Mosaicos p/ altura	1	2	2	1	4	1	1	1	1	4	1	2	2	1 = 24

Por ejemplo la altura "5" se repetirá 4 veces de tal manera que cada uno de los ejecutantes tendrá ese tono. En cada grupo los 24 mosaicos divididos en 14 alturas diferentes serán divididos en cuatro juegos de la siguiente manera:

²⁴⁸ Traducido de la hoja de instrucciones de la partitura hecha por el compositor, con algunas ideas agregadas por el autor de este estudio.

²⁴⁹ Llamados así desde este lugar por ser el tipo de mosaico tradicional que se hace en México. Es un tipo de mosaico más fácil de romperse y que debe de tocarse con mucho cuidado.

Fig. 238.



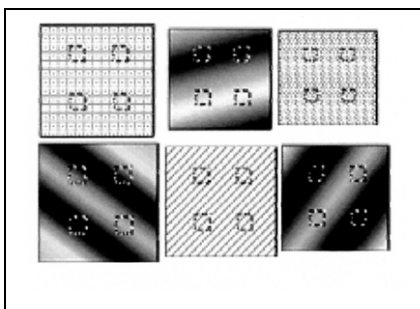
Cabe hacer notar que en el caso de los mosaicos Chicos la diferencia de altura es a menudo muy pequeña, por lo que esta división de alturas es más flexible. Por otro lado es muy importante poner atención en el hecho de que el mosaico más agudo del grupo Grande, debe ser más grave que el mosaico más grave del grupo Mediano. De esta manera tendremos 4 grupos, cada grupo con 24 mosiacos, organizados de la misma manera. Cada ejecutante tendrá un juego de 6 mosaicos de cada grupo: Grande, Mediano, Chico y Chico Mexicano.

Para colocar los juegos, cada ejecutante necesitará dos tablas de 1.5 x 1 m. aproximadamente. Una de ellas es para los mosaicos Grandes y la otra para los Madianos y los Chicos. Los mosaicos deben ser colocados sobre cubos de hule duro o esponja, que serán cortados con las siguientes medidas:

Grandes: 3 x 4 x 3 cms.

Medianos 2 x 3 x 3 cms.

Fig. 239. Vista desde arriba



Se sugiere además colocar cuadros pequeños de velcro en la parte posterior de cada mosaico y en la tabla donde se colocará el mosaico así como sus contras adherentes en la parte superior e inferior de los cubitos de hule a fin de que no se muevan los mosaicos al estar tocando:

Fig. 240.

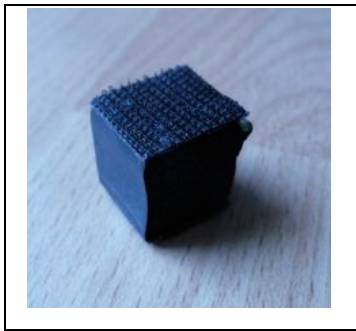


Fig. 241. Vista lateral del mosaico

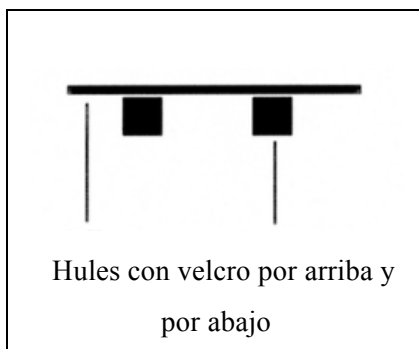
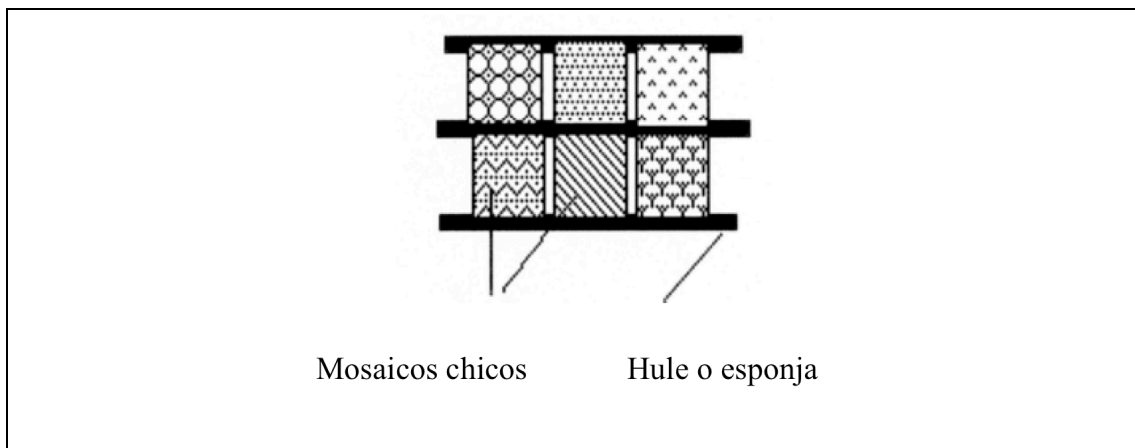


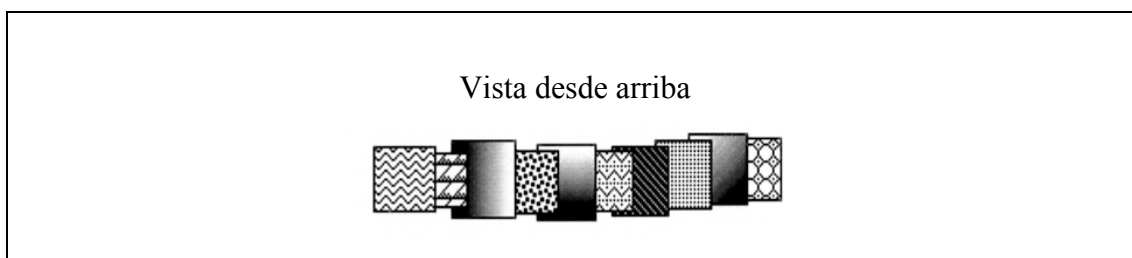
Fig. 242. Los grupos Chicos y Chicos Mexicanos se colocarán en tiras largas de hule o esponja con las medidas: 2 x 2 x 32 cms.



A un lado de los grupos Chicos y Chicos Mexicanos, cada ejecutante tendrá un juego de entre 10 a 15 mosaicos chicos colocados a manera de "dominó caído" o de "escalera" a fin de poder tocar una especie de glisando. El orden de las alturas es libre y deberá ser lo más variada posible, siguiendo una curva de alturas en zig-zag. Para los percusionistas #1 y #2 este grupo consistirá exclusivamente de mosaicos Chicos Mexicanos. Para percusionistas #3 y #4 deberá estar hecho de mosaicos Chicos de

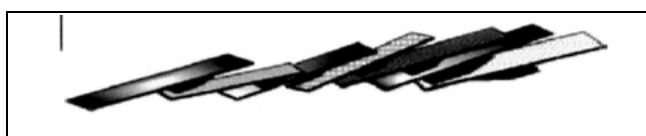
cerámica y Mexicanos (se refieren a los hechos de barro cocido, que además son muy frágiles y tienen un sonido grave y menos brillantes que los otros).

Fig. 243.



La mejor manera de obtener un sonido limpio es colocar un cubo delgado pequeño de esponja entre los mosaicos a fin de dejarlos vibrar mejor.

Fig. 244.



Requerimientos técnicos

Cada ejecutante deberá estar amplificado con al menos dos micrófonos (uno para cada tabla), y mezclados junto con la cinta, en estereo, con dos monitores. La pista sonora de sonidos electrónicos está disponible en disco compacto.

Fig. 245. Material necesario y baquetas para cada ejecutante

- 2 baquetas duras de xilófono
- 2 baquetas tejidas duras
- 2 baquetas tejidas suaves
- 2 baquetas de tarola
- 2 batidores de triángulo
- 2 pedazos de mosaico roto de preferencia cuadrado de 7 x 7 cms., que quepa en la palma de la mano
- 2 agujas: (5cms.) Las agujas se usarán al inicio de la pieza para raspar en la cara de los mosaicos. Deberán estar filosas y el ángulo de contacto al tocar deberá ser perpendicular para lograr un sonido lo más granular posible.
- 24 clips: Preferentemente de 5 cms. de largo. Deberán ser colocados desde el inicio de la pieza, uno en cada esquina de los mosaicos grandes. No hay que ponerles cinta adhesiva pues deben vibrar al golpear el mosaico para más adelante retirarlos del mosaico.

Simbología y técnicas de ejecución

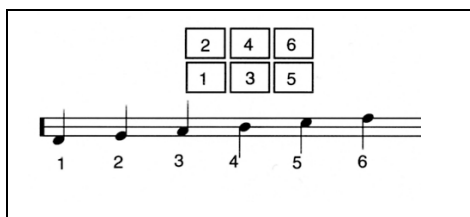
Cada grupo de mosaicos está representado por una letra, de acuerdo a su tamaño:

Fig. 246.

L Mosaicos Grandes	S Mosaicos Chicos
M Mosaicos Medianos	X Mosaicos Chicos Mexicanos

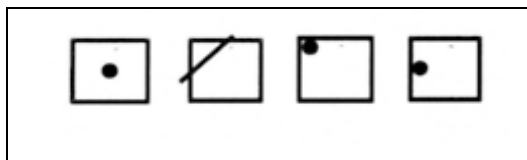
En cada uno de los grupos de mosaicos se propone el siguiente acomodo de los mosaicos, siendo el #1 el más grave y el #6 el más agudo. En el esquema se muestran las notas asignadas en las líneas y los espacios:

Fig. 247.



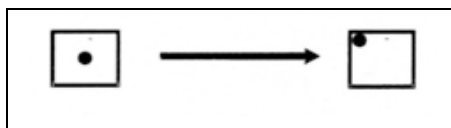
Estos símbolos indican el lugar donde debe ser percutido el mosaico. El segundo símbolo indica que el punto de ejecución debe ser entre el centro y la esquina del mosaico. Esta diferencia del lugar donde se toca permite sacar diversos y numerosos armónicos resonantes del mosaico:

Fig. 248.



El punto de ejecución del redoble debe moverse gradual y constantemente del lugar indicado hacia el siguiente punto señalado del mosaico:

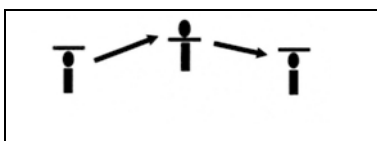
Fig. 249.



Estos símbolos indican que el área de ejecución del redoble debe moverse gradualmente desde la orilla del mosaico hacia afuera, hasta lograr que sea el cuerpo de la baqueta de tambor el que siga redoblando el canto del mosaico, obteniendo un cambio radical en el color del redoble, semejante a un efecto de filtrado. Este

movimiento se realiza de la misma manera pero a la inversa, hasta regresar al punto inicial:

Fig. 250.



Este símbolo de redoble, escrito en notas cortas (menos de un cuarto), indica que al menos tres rebotes de la baqueta de tambor deben ser logrados con un solo golpe:

Fig. 251.



El símbolo de redoble en notas más largas que un cuarto no deben ser medidas:

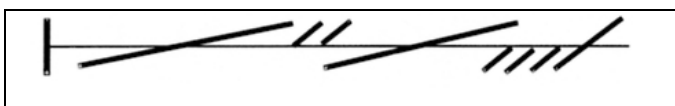
Fig. 252.



Las secciones de gráficas de la última parte de la pieza deben ser tocadas en los mosaicos chicos formados como "dominó caído".

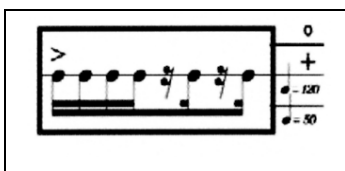
La notación indica horizontalmente la velocidad a la que hay que recorrer la baqueta sobre los mosaicos: entre más pequeño el ángulo más lenta la velocidad de recorrido de la baqueta y viceversa. Verticalmente, se muestra el área donde tocar, siendo el área baja como el inicio y el área alta la parte del final de los mosaicos:

Fig. 253.



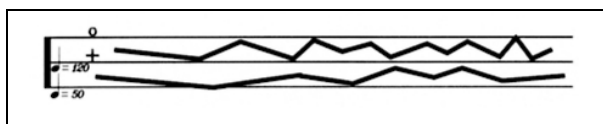
El siguiente símbolo significa repetir continuamente el ritmo contenido en el recuadro:

Fig. 254.



En la parte final de la pieza cada uno de los ejecutantes tomará en una de sus manos un mosaico roto, cuadrado (de 7 x 7 cms.) que golpeará con otro mosaico moviendo y presionando el primero a fin de obtener diferentes tonos y grados de apagado del mosaico, presionando (+) y quitando presión (o) progresivamente. Al mantener el mosaico golpeado y raspado constantemente, la idea es producir un constante cambio de color y tono, en una especie de efecto de filtrado. Esta gráfica indica dos curvas, una para cada mano. La curva de arriba indica el grado de presión (+) a ser aplicada sobre el mosaico roto sostenido con la mano, así como el grado de menor presión (o). La curva de abajo indica el *accelerando* y *rallentando* del *tempo* al que el ritmo dado debe ser tocado repetidamente.

Fig. 255.



Análisis panorámico de *Teguala*

Forma. *Teguala* se divide en 12 secciones (de la A ala L) delimitadas por la entrada o salida de las pistas o por el material rítmico de cada sección. La parte electrónica consta de ocho pistas que entran en determinados puntos claramente especificados de la partitura.

Timbre. El timbre es el principal medio de expresión y búsqueda en *Teguala*. Waller explota así las amplias posibilidades de los mosaicos al alterar el modo de ejecución por medio de diferentes percutores y de las áreas de golpeo así como por la mezcla de estas sonoridades en combinación con la pista electrónica.

Ritmo y métrica. La exploración rítmica y métrica de *Teguala* representa un desafío para cualquier ensamble de percusiones. En una de las secciones:

...hay una fuerte influencia la música gitana de Rumania donde usan mucho los compases irregulares, o sea cinco, cinco octavos o siete octavos... En cambio al final la pieza [el ritmo y el metro] ...es más libre, como buscando algo más orgánico.

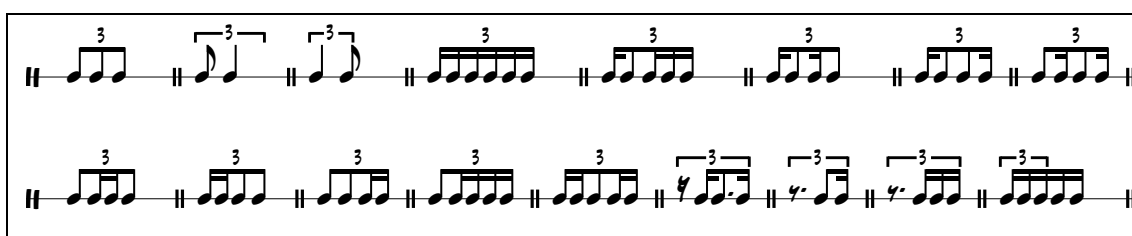
Textura. Una de las principales búsquedas del compositor en *Teguala* es la de producir el sonido de un instrumento de grandes dimensiones tocado por cuatro ejecutantes, que nos remita por un lado a las sonoridades del gamelán de Indonesia y a la producción de sonidos acústicos que se asemejen a los producidos con electrónica. De ahí que el autor utilice grandes bloques de sonido al unísono o en pares para producir complejas masas sonoras.

Análisis panorámico por secciones de *Teguala*

Sección A. La primera sección de la pieza es una introducción en la que el sonido producido por la punta de las agujas al ser frotadas en la superficie de los mosaicos grandes se asemeja a ciertos sonidos electrónicos. A un *tempo* de $\text{♩}=60$, el compositor va del orden al caos, esto es, del unísono de los cuatro percusionistas hacia el movimiento independiente de las voces, para entonces dar paso a la primera intervención de los sonidos electrónicos de la pista #1, que se funden con los de los mosaicos por ser muy parecidos. La pista queda sola por cuarenta segundos, tiempo en el que los percusionistas colocan sobre las esquinas de los mosaicos grandes los clips sujeta papeles.

Sección B. Inicia en compás #15. Cambia el *tempo* a $\text{♩}=76$. El compositor experimenta una nueva forma de producir sonido en los mosaicos con los clips encima y usando baquetas tejidas suaves. Las texturas producidas por los unísonos de los cuatro percusionistas que en ocasiones ejecutan hasta dos mosaicos simultáneamente provoca una sonoridad de 'acordes' en movimiento. El autor inicia la exploración rítmica de las variaciones de figuras de tresillos.

Fig. 256.



Hay un pasaje de especial dificultad rítmica y métrica en el compás #35 (ver figura #257).

Fig. 257.



Para lograr precisión sobre el pasaje se debe dominar primero la siguiente secuencia y después intentar el pasaje con el cambio métrico.

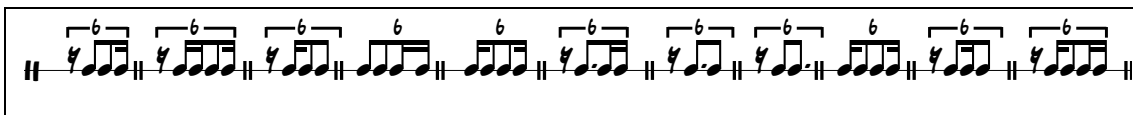
Fig. 258.



En compás #40 reaparece la cinta, esta vez con intensiones un poco más rítmicas. Hacia el final de la sección se agregan nuevos colores al frotar los mosaicos no sólo con agujas sino con batidores de triángulo que se funden con los sonidos de la pista.

Sección C. Inicia en compás #63 al terminar la segunda pista. Se presenta una nueva exploración tímbrica al frotar rítmicamente los mosaicos medianos con batidores de triángulo mezclándose con una activa pista #3. Se continúa con el juego de variaciones de figuras rítmicas ternarias:

Fig. 259.



La sección termina con un gran *accelerando* y *crescendo* de los cuatro ejecutantes y la entrada de la pista #4 que ahora presenta una sonoridad diferente y que se queda sola por 30", tiempo en el que los percusionistas quitan los clips de los mosaicos grandes.

Sección D. Inicia en compás #92. Cambia el *tempo* a $J=115$. Una nueva sonoridad aparece mezclándose con la pista por medio de redobles con baquetas de tambor en diferentes áreas de los mosaicos grandes (centro, orilla esquina, etc.). Las texturas son densas y llenas de unísonos de una gran complejidad rítmica y métrica, lo que representa una dura prueba camerística para el ensamble. Ejemplos:

Fig. 260.

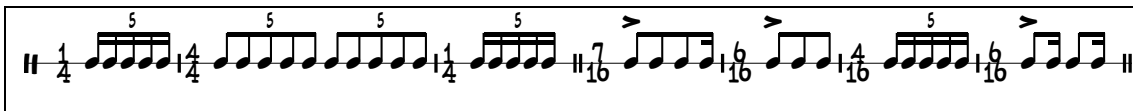
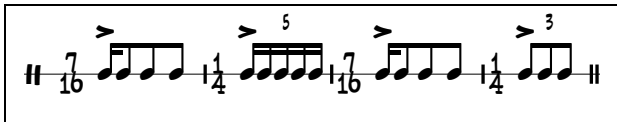


Fig. 261



Sección E. Inicia en compás #170. Cambia el *tempo* a $\text{♩}=120$. Se retoman los redobles *fff* en mosaicos grandes y medianos en diferentes áreas de su superficie. Se agrega un nuevo modo de producción de sonido al redoblar en el canto de los mosaicos con la punta y el cuerpo de la baqueta de tambor. En compás #180 entra la pista #5 con sonoridades similares y complementarias al agresivo sonido de los mosaicos redoblados. La salida de la pista anuncia el final de la sección que se diluye con suaves redobles de mosaicos medios y grandes.

Sección F. Inicia en compás #218. Cambia el *tempo* a $\text{♩}=96$. Inician las secciones en las que se mezclan las sonoridades trabajadas anteriormente. Mosaicos medianos redoblados rítmicamente con baquetas de tambor (I y II) en combinación con mosaicos grandes y "mexicanos" (x) redoblados con baquetas tejidas duras (I, III y IV). Hay un intenso contrapunto rítmico en duetos o tríos. En esta sección no hay pista electrónica. Al final de la sección la textura se adelgaza al máximo.

Sección G. Inicia en compás #270. Ahora todos usan mosaicos medianos con baquetas tejidas duras. El contrapunto en duetos se alterna con intensos *tuttis* en los que se continúa el tratamiento de ritmos ternarios. La entrada de la pista #6 en el compás #293 anuncia el final de la sección.

Sección H. Inicia en compás #299. El tratamiento tímbrico lo realiza ahora el autor por medio de baquetas duras tejidas en los mosaicos grandes, en *tutti* unísono rítmico en octavos y golpeando todos en las mismas áreas del mosaico. La pista se queda sola al final de la sección.

Sección I. Inicia en compás #315. Cambia el *tempo* a $\text{♩} = 115$. Mezcla de todo tipo de mosaicos formando dos duetos contrapuntísticos: mexicanos (I y II) con baquetas tejidas duras contra medianos y grandes (III y IV) con baquetas de tambor. La sección es la más corta de todas.

Sección J. Compás #333. Una última mezcla de sonoridades entre los *glissandos* en mosaicos mexicanos escalonados (I y II) contra redobles con baquetas de tambor en medianos y grandes (III y IV). La sección finaliza con un gran *accelerando* de los *glissandos* y la entrada de la pista #7.

Sección K. Inicia en compás #346. Cambia el *tempo* a $\text{♩} = 60$, aunque éste ya es sólo referente a la duración de cada compás. Se rompe toda pulsación rítmica regular en mosaicos mexicanos y pequeños. Se establece una improvisación según el esquema gráfico por medio de *accelerandos*, *ritardandos*, *crescendos* y *decrecendos*. La dinámica cobra especial importancia. Fin de la sección en compás #376 con un gran *crescendo* y *accelerando*.

Sección L. Compás #377. Sección final en la que entra la pista #8 y se improvisa según el esquema gráfico con los diferentes efectos propuestos y respondiendo a la pista. Finaliza la pieza con un gran *diminuendo* y con la desaparición de sonido de los sonidos electrónicos.

Sugerencias interpretativas. Para la interpretación de *Teguala* se requiere la participación de un quinto músico que accione cada una de las pistas de sonidos electrónicos, siguiendo la partitura y que le dé la duración exacta a cada una de ellas. Se deben unificar los criterios de selección de baquetas, el tipo de redobles, la colocación de los mosaicos, la duración precisa de los pasajes de redobles, etc. Los principales problemas de interpretación de *Teguala* son rítmicos y métricos. Se presentan en la mayoría de los casos en unísonos de dos o más ejecutantes por lo que el trabajo camerístico debe ser fundamental para una buena interpretación de la obra.

IV.2.5.B. Tudón, Raúl, *Rhythmic Structure of the Wind I* (2009).

Después de muchos años como compositor, Raúl Tudón incursiona, a partir de 2007, en el uso de los sonidos electrónicos para sus creaciones musicales por medio de una serie de nueve composiciones electrónicas y electroacústicas a las que llamó *Numbers*:

...la primera obra de esta serie tiene un movimiento, la segunda tiene dos movimientos, la tercera tres, la cuarta cuatro. La número cinco, que es *Rhythmic structure of the wind*, tiene cinco movimientos, y así sucesivamente. [Las nueve] ...tienen la particularidad justamente de ser obras electrónicas o electroacústicas. La obra cinco y la obra nueve están diseñadas específicamente para ser tocadas con uno o varios solistas; las demás son obras electrónicas.²⁵⁰

Rhythmic Structure of the Wind (2007-09) pertenece a esta serie de *Numbers* y consta de cinco movimientos. Cada movimiento puede ser ejecutado por separado o todos juntos con una duración total de 56 minutos aproximadamente. La obra que se analiza en el presente capítulo (*Rhythmic Structure of the Wind I*) es el primer movimiento de esos cinco y no está escrita para una dotación específica.

...la parte acústica puede ser interpretada por uno, dos, cuatro, cinco o hasta diez ejecutantes, o los que sean... y eso es lo que estuve buscando en esta obra, que se pudiera adaptar a muchos solistas, a un solista, o en este caso [del *Ensamble Tambuco*] a un cuarteto de percusiones.

Raúl Tudón es un connotado improvisador por lo que uno de los rasgos características de su música es que siempre le deja a los intérpretes uno o varios espacios para la improvisación. En las obras musicales de sus primeras etapas como compositor, el rigor en la escritura y la notación está presente, pero siempre con espacios para la improvisación. Gradualmente estos conceptos han ido cambiando poco a poco.

La idea de esta serie es que cada una de las piezas tenga la posibilidad de tener diferentes formatos, diferentes formas, con diferentes estructuras, solistas, con

²⁵⁰ Entrevista a Raúl Tudón, el 13 de abril de 2011 por Alfredo Bringas. A partir de aquí todos los textos centrados y en 11 puntos son comentarios del compositor realizados durante esta entrevista.

diferentes sonidos, pero siempre con la idea central de la improvisación como motor de la interpretación.

La pieza *Rhythmic Structure I* consiste básicamente en un esquema de improvisación que se ejecuta junto con la pista de sonidos electrónicos elaborada previamente por el compositor:

...son sonidos electrónicos de un sintetizador... ampliados y sintetizados que yo estuve trabajando por varios meses hasta lograr los sonidos que buscaba, como en cualquier ordenador... y yo usé esta herramienta para encontrar los sonidos que requería.

Con respecto al título de la obra el compositor comenta:

...el concepto atrás de la obra es porque tenía la idea de que si pudiéramos ver el viento cómo corre... con toda esta gama de cambios de velocidades, de fuerza... y de tantas cosas que tiene el viento... y de cómo lo podríamos ver si se pudiera ver con diferentes luces, con diferentes efectos visuales, el resultado sonoro sería el que más o menos yo quise encontrar con esta música.

Respecto a la idea de la dotación instrumental para los cuatro percusionistas del *Ensamble Tambuco* el autor comenta:

Los sonidos electrónicos tienen muchos sonidos percusivos, entonces se presta mucho para hacerlo con instrumentos que un poco jueguen con los sonidos que ya están hechos y que tengan relación. Entonces escogí hacerlo con instrumentos muy pequeños que tuvieran mucha capacidad de producir sonidos como pequeños tams (que tienen una variedad de sonidos impresionante) pero que todo estuviera un poco buscando que se amalgamaran los sonidos de las percusiones con los sonidos de la cinta.

Como se verá más adelante la dotación de instrumentos, materiales y objetos usados en la grabación tienen una estrecha relación y similitud de sonoridad con los de la pista electrónica. El autor lo pensó así y para la interpretación de los otros movimientos se requerirá la búsqueda de otros instrumentos que armonicen y respondan auditivamente a la pista correspondiente. Tudón lo explica así:

...cada movimiento tiene su peculiaridad, entonces seguramente los instrumentos que escojas para el primer movimiento vas a ver que no funcionan para el segundo por las características del segundo movimiento, entonces también es algo muy interesante; si alguien se interesa en tocar toda la obra va a tener que buscar la instrumentación adecuada para cada movimiento.

La grabación anexa a esta tesis fue grabada por el *Ensamble de Percusiones Tambuco*, en cuarteto. Para la interpretación y grabación de *Rhythmic Structure of the Wind I* se usaron instrumentos, objetos y materiales sonoros no melódicos ni armónicos precisamente porque melodía y armonía no son los elementos centrales. Ritmo, timbre y dinámica son los parámetros principales con los que hay que improvisar y jugar. Por ello cada movimiento debe tener su propia instrumentación:

En los otros cuatro movimientos hay una explotación más melódica [y] más armónica, más melódica que rítmica y entonces en sí, la obra en su conjunto se complementa a sí misma pero también está hecha y pensada para que cada movimiento sea en sí mismo una obra.

Para mucha gente la música es inconcebible sin ritmo, melodía y armonía. Sin embargo *Rhythmic Structure of the Wind I* logra captar el interés del público y tener un discurso musical sin exponer de manera común estos tres elementos. La respuesta de muy diversos públicos y en muy diversas situaciones al escuchar la obra ha sido muy favorable:

La hemos tocado en conciertos tanto al aire libre (en plazas públicas) como en espacios cerrados y propios para la música contemporánea y en los dos espacios ha sido muy bien recibida. La gente siempre está muy atenta, siempre se engancha con la obra. Es un obra de concierto para ser tocada en un lugar cerrado y con acústica perfecta y [sin embargo cuando] ...se ha tocado en espacios abiertos donde la gente está hablando, de pronto se engancha con la obra... y la respuesta ambos espacios, totalmente contrarios entre sí, ha sido bastante buena, bastante aceptable.

Un elemento que hace de *Rhythmic Structure of the Wind I* una obra singular es que no existe partitura para su interpretación:

La partitura como tal realmente no existe precisamente porque está diseñada para tener una apertura auditiva y librar un poco al ejecutante de ceñirse a un papel, librarlo de perder un poco el tiempo en la capacidad interpretativa y no estar preocupado por un papel. Yo me quise saltar un poco ese proceso, aunque como intérprete llegas a ese proceso leyendo o no, yo me lo quise saltar de inmediato. Entonces lo que es la partitura realmente son sólo guías y signos para seguir los sonidos electrónicos y está diseñada por tiempos, por minutos y cada sección tiene una duración y yo les especifico en esta guía, digo no quiero llamar partitura, y a cada espacio de tiempo sugiero sonoridades o sugiero una lista de instrumentos, sugiero octavas, sugiero sonidos, sugiero escalas y ahí el intérprete tiene que hacer su búsqueda y su interpretación.

Análisis panorámico de *Rhythmic Structure of the Wind I*

Dotación instrumental. La dotación instrumental de la obra queda a libre criterio de los intérpretes. En el caso de la versión grabada por el *Ensamble Tambuco*, que consta de cuatro integrantes se decidió que cada uno tuviera un número reducido de instrumentos pero tratando de explotar al máximo sus posibilidades.

Fig. 262. Percusionista I. Claves de varios tamaños, cascabeles, maracas, guacharaca, cajita de madera, dobachis, lijas



Fig. 263. Percusionista II. Maracas, platillos, gongs, lijas, crótalos, dobachi, efecto de grillo (LP), silbato de viento, guacharaca, lajas de mármol, cubeta con agua (no visible en la foto)

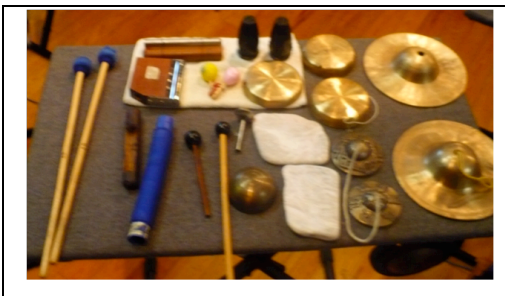


Fig. 264. Percusionista III. Cajas de madera de varios tamaños (mokushos), matraca de juguete, cascabeles, maracas, lijas, crótalos afinados



Fig. 265. Percusionista IV. Cascabeles, mokushos, gong de ópera china, gong coreano, piedras, maracas, dobachi pequeño, cajita de plástico, botellas de vidrio, lijas, campanita, barras metálicas



Análisis panorámico por secciones de *Rhythmic Structure of the Wind I*

Forma. *Rhythmic Structure of the Wind I* se puede dividir en ocho secciones que son claramente reconocibles en la pista de sonidos electrónicos. Las duraciones de cada una de estas partes varía y están por lo general separadas por silencios, a veces cortos, a veces largos. Para la interpretación de cada sección por parte del *Ensamble Tambuco* el autor sugirió una instrumentación específica, aunque siempre aproximada. Los instrumentos mencionados deben resaltar según se indica aunque pueden usarse otros pero de manera discreta:

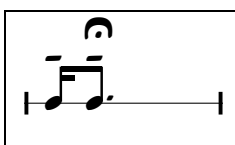
Sección 1. La pieza inicia con la aparición de la pista amplificada. Se usan principalmente maracas pequeñas y algunos sonidos metálicos agudos que imitan la pista. A los 42 segundos de tiempo hay un pequeño *glissando* en la pista y un breve silencio. Con ello termina esta primera sección. Los ejecutantes también hacen este silencio.

Sección 2. A los 44 segundos de tiempo reinicia la pista, esta vez con un poco más de actividad sonora. Es momento de utilizar otros sonidos de madera y metal. La sección termina con un clímax de la pista y un inmediato silencio que da pié a la siguiente sección.

Sección 3. Al minuto 1 con 14 segundos de tiempo inicia esta sección en la que se pueden usar todo tipo de instrumentos, siempre relacionados tímbricamente con la pista. Al fondo de la pista, en la región grave aparece un *glissando* a manera de *ostinato* que también puede ser imitado y contestado con instrumentos que se asemejen a éste. Al igual que en las secciones anteriores, hay un clímax de gran actividad rítmica y de textura seguido de silencio que indica el final de la sección.

Sección 4. Al minuto 2 con 26 segundos de tiempo aparece en la pista un nuevo ostinato.

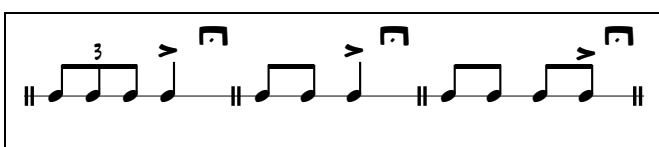
Fig. 266.



Se recomienda disminuir radicalmente las intervenciones instrumentales. Al minuto 3 con 3 segundos de tiempo (aproximadamente) se interrumpe la actividad de los intérpretes quedándose sola la pista cuyo ostinato grave va a ir acelerando para desembocar en la siguiente sección.

Sección 5. Al minuto 3 con 31 segundos de tiempo los ejecutantes utilizan exclusivamente las lijas. Se puede frotar de diversas maneras, buscando patrones rítmicos, *glissandos*, *accelerandos*, frotados rápidos, cortos, largos, lentos, en todas sus combinaciones. Poco a poco se pueden añadir otros instrumentos como pequeñas maracas, crótalos, etc. Aparece una señal de sonidos agudos con la que culmina la sección:

Fig. 267.

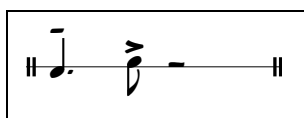


Sección 6. Al minuto 4 con 55 segundos de tiempo surge un tremolo de sonidos agudos en *crescendo* a manera de ostinato. La sugerencia en esta sección es usar sonidos largos metálicos como crótalos, platillos, gongs pequeños. La actividad debe ir disminuyendo poco a poco hasta un absoluto silencio por parte de los ejecutantes al minuto 7 con 7 segundos.

Sección 7. Al minuto 7 con 8 segundos de tiempo la pista debe sonar sola.

Sección 8. Al minuto 7 con 37 segundos de tiempo inicia el ostinato final de la obra:

Fig. 268.



Este patrón se debe dejar escuchar solo en varias ocasiones y poco a poco integrarse rítmica y tímbricamente a él, elaborando breves células repetitivas similares que gradualmente han de ir desapareciendo junto con los sonidos de la pista hasta la culminación de la pieza.

Sugerencias interpretativas. Como se podrá observar los parámetros de timbre, ritmo, métrica, dinámica, articulación, dotación instrumental, etcétera, quedan enteramente a discreción de los intérpretes. Las notas de ejecución descritas anteriormente en cada una de las secciones están basadas en las indicaciones del compositor en mi participación como intérprete de la pieza con el *Ensamble Tambuco*. Sin embargo queda a discreción de los intérpretes desarrollar sus propias ideas e instrumentaciones.

El propio compositor recomienda a los intérpretes:

...que improvisen mucho, que improvisen mucho con la que hay en la cinta, que estudien bien los intervalos de tiempo, que se pongan a jugar con la cinta y con los instrumentos que escojan. Que jueguen mucho con sacar, meter instrumentos, con ver qué cantidad de efectos se le puede sacar a cada instrumento que escojan. Se puede incluso hacer una versión con un instrumento pero a ese instrumento hay que buscarle muchas posibilidades; yo he llegado hacerla con un solo tam y la cinta. Entonces con un solo instrumento tienes que

buscar muchas posibilidades para que cada espacio de tiempo se pueda llenar con un solo instrumento o con varios. Entonces el chiste es ponerse a jugar, a jugar con diversos instrumentos hasta lograr tener una colección de sonidos para cada instrumento que haya escogido uno para la obra.

Para la interpretación de *Rhythmic Structure* hay que responder y dialogar constantemente con la pista de sonidos electrónicos. El silencio por parte de los intérpretes es muy importante pues permite que el público escuche lo que sucede en la pista y ayuda a no saturar con sonidos el discurso musical. Tratar de imitar no solamente los timbres sino también las frases, los ritmos, etc., que van sonando.

Otra sugerencia es la de explotar al máximo los recursos sonoros de los instrumentos usados. Esto se logra al ejecutar los instrumentos de diversas maneras: golpeando con diversos tipos de baquetas (duras, metálicas, varas, varillas metálicas, con la parte posterior de las baquetas de ratán, etc.), entrechocando, raspando, frotando, sumergiendo algunos instrumentos en agua cuando esto sea posible y no los dañe, (platillos y gongs pequeños, crótalos), etcétera.

Obras relevantes de la categoría

Estas son las principales obras para percusiones y sonidos electrónicos. La mayor parte del repertorio es para un solo ejecutante:

Fig. 269.

Compositor	Título	Año	Dotación instrumental	Nivel de dificultad
Álvarez, Javier	<i>Así el Acero</i>	1988	Steel pans y sonidos electrónicos (1)	Muy difícil
Álvarez, Javier	<i>Shekere</i>	1991	Shekere, bombo, sampler y sonidos electrónicos (1)	Muy difícil
Álvarez, Javier	<i>Temazcal</i>	1984	Maracas y sonidos electrónicos (1)	Muy difícil
Baca-Lobera, Ignacio	<i>Un día como cualquier otro</i>	2002	Percusiones y sonidos electrónicos (1)	Difícil
Enríquez, Manuel	<i>Interecos</i>	1984	Percusiones y sonidos electrónicos (1)	Intermedio
Fernández Ros, Antonio	<i>Aritmética del Sol</i>	1993	Bongós y sonidos electrónicos (1)	Difícil
Hernández, Alejandra	<i>Pies, para qué los quiero</i>	2000-2001	Percusiones y sonidos electrónicos (1)	Difícil
López-Ríos, Antonio	<i>Estudio</i>	1984	Vibráfono y sonidos electrónicos (1)	Intermedio
Lugo, Arce, José Angel	<i>Versus Prado</i>	2007	Djembés y sonidos electrónicos (4)	Difícil
Macías, Gonzalo	<i>Uno de los caminos</i>	1994	Percusiones y sonidos electrónicos (1)	Intermedio
Márquez, Arturo	<i>A Mao</i>	1992	Marimba y sonidos electrónicos (1)	Intermedio
Ortíz, Gabriela	<i>El Trompo</i>	1994	Vibráfono y sonidos electrónicos (1)	Difícil
Ortíz, Gabriela	<i>Magna sin</i>	1992	Steel pan y sonidos electrónicos (1)	Difícil

Quintanar, Héctor	<i>Dúo</i>	1975	Percusiones y sonidos electrónicos (1)	Difícil
Rasgado, Víctor	<i>Mictlán</i>	1992	Percusiones y sonidos electrónicos (1)	Difícil
Rodríguez, Salvador	<i>Circulando</i>	1996	Steel drum y sonidos electrónicos (1)	Difícil
Salinas, Arturo	<i>Tabla</i>	1983	Instrumentos folclóricos indígenas, sonidos electrónicos (1)	Fácil
Salinas, Arturo	<i>TO.TI.NA</i>	1984	Instrumentos folclóricos indígenas, sonidos electrónicos	Intermedio
Sigal, Rodrigo	<i>Rimbarimba</i>	2001-2002	Marimba y sonidos electrónicos (1)	Muy difícil
Silva, Pablo	<i>De Silienti Natura, de Corporum Natura</i>	2003	Percusiones y sonidos electrónicos (1)	Difícil
Soto Millán, Eduardo	<i>Despertar de luz</i>	1990	Percusiones y sonidos electrónicos (1)	Intermedio
Soto Millán, Eduardo	<i>Mandrágora</i>	1990	Percusiones y sonidos electrónicos (1)	Intermedio
Tudón, Raúl	<i>¡Orale!</i>	1996	Steel pan y sonidos electrónicos (1)	Difícil
Tudón, Raúl	<i>Desde el interior, en el nacimiento de los sueños III</i>	1998	Dotación grande mixta (4)	Difícil
Tudón, Raúl	<i>Naturaleza acústica naturaleza eléctrica</i>	1996	Marimba y sonidos electrónicos (1)	Difícil
Tudón, Raúl	<i>Noche virgen</i>	1993	Percusiones y sonidos electrónicos (1)	Intermedio
Tudón, Raúl	<i>Silencio vacío</i>	1988	Marimba y sonidos electrónicos (1)	Difícil

IV. 3. Catálogo de música mexicana para ensamble de percusiones

La organización y preservación de un acervo musical como el repertorio aquí analizado conlleva un esfuerzo permanente de actualización de las nuevas obras aparecidas en el medio. Implica además una constante comunicación con compositores e intérpretes. He visitado muchos países a lo largo del mundo y en muy pocos de ellos tienen una lista tan detallada de sus repertorios como la presente.

El presente catálogo tiene varias fuentes primarias de información:

- 1.- El acervo del profesor Julio Viguera (resguardado en el archivo personal del profesor en la ENM de la UNAM), quien desde 1978 se dio a la tarea de recopilar e interpretar partituras de música mexicana con la Orquesta de Percusiones de la UNAM. Esta orquesta en sus inicios estaba conformada por los estudiantes de la carrera de Percusiones en la ENM y con el tiempo se convirtió en una agrupación profesional que logró la realización de siete temporadas de conciertos en los que se divulgó una buena parte de este repertorio, el encargo de obras a importantes compositores mexicanos, la participación en innumerables festivales de música contemporánea y finalmente en la grabación de una *Antología de Música Mexicana Contemporánea de Percusiones*²⁵¹ que ha sido editada por la UNAM pero cuya difusión ha quedado inexplicablemente detenida.
2. La tesis de licenciatura del profesor Gustavo Salas, que contiene una detallada descripción del repertorio. Este documento enumera fundamentalmente el acervo del profesor Viguera. La tesis está en la biblioteca de la ENM de la UNAM.
3. El acervo perteneciente al *Ensamble Tambuco*, constituido principalmente por las obras que le han sido dedicadas especialmente al grupo. Este acervo se encuentra actualmente ubicado en el estudio del grupo, en la ciudad de Jalapa, Veracruz.
4. Una breve lista de obras que he podido acopiar poco a poco a través del contacto directo con los compositores. Estas partituras están en mi archivo personal (ENM) y también en el archivo personal de cada uno de los compositores.

A continuación se presenta el Catálogo de música mexicana para ensamble de percusiones actualizado a julio de 2011. En el rubro "Nivel de dificultad" hago una interpretación de estos niveles basado en mi experiencia como intérprete de la mayor parte de esta literatura.

²⁵¹ Esta antología está disponible en la Biblioteca de la ENM de la UNAM.

Fig. 270. Catálogo de música mexicana para ensamble de percusiones

Compositor	Título	Año	Dotación instrumental (número de ejecutantes)	Nivel de dificultad
Acevedo Guillermo	<i>¡Relájate!</i>	1998	Teclados	Intermedio
Adomián, Lan	<i>El Eco, Ballet para percusiones</i>	1953	Dotación grande mixta (6)	
Adomián, Lan	<i>Incursions -Percussions</i>	1968-71	Dotación grande mixta (6)	Difícil
Aguilar, Sergio	<i>Cuadrafónico</i>	2009	Dotación grande mixta (4)	Difícil
Aguilar, Sergio	<i>Cuarteto #1 para teclados</i>	2000	Teclados (4)	Intermedio
Allende Cuevas, Jaime	<i>Tríptico rítmico oaxaqueño</i>	2002	Dotación grande mixta (4)	Fácil
Álvarez, Javier	<i>Metro Chabacano</i>	1991-2005	Teclados (4)	Difícil
Álvarez, Javier	<i>Nocturno y Toque</i>	1997	Teclados (4) 2 marimbas, 2 steel pans	Muy difícil
Álvarez, Javier	<i>Offrande</i>	2000	C Tenor Pan, Cello steel pan, sonidos electrónicos (2)	Muy difícil
Amozurrutia, José	<i>Conjunciones 1,2,3</i>	1981	Dotación grande mixta (6)	Muy difícil
Antunez, Alfredo	<i>Otra Historia Sobre El Mismo Cuento</i>	1987	Dotación grande mixta (5)	Intermedio
Aponte, Gerardo	<i>Piezas</i>	2006	Teclados (4)	Intermedio
Baca-Lobera, Ignacio	<i>Fase II</i>	1995-96	Dotación grande mixta (4)	Muy difícil
Barreiro Mateo	<i>Pulso-Clave-Ensamble</i>	2004	Dotación grande mixta (4)	Intermedio
Brennan, Juan Arturo	<i>Fantasmas</i>	1985	Dotación grande mixta (8)	Intermedio
Brennan, Juan Arturo	<i>Límites</i>	1984	Dotación grande mixta (8)	Intermedio
Brennan, Juan Arturo	<i>Reflexiones</i>	1988	Dotación grande mixta (7)	Intermedio

Calleja, Jorge	<i>Mentirosas</i>	?	Teclados (4)	
Cárdenas, Alexandra	<i>De los tiempos del ruido</i>	2001-02	Djembés (4)	Difícil
Cárdenas, Alexandra	<i>Desde el primer trazo</i>	2003	Percusiones y sonidos electrónicos (4)	Difícil
Carrillo, Gerardo	<i>Réquiem contra la represión</i>	1988	Instrumentos folclóricos 4 Huéhuets	Fácil
Carrillo, Gonzalo	<i>Xilofó entre percusiones</i>	1964	Dotación grande mixta (5)	Intermedio
Carrillo, Ignacio	<i>Encuentro</i>	?	Dotación grande mixta (4)	
Castillo, Alejandro Luis	<i>A contratiempo</i>	2000	Dotación grande mixta (3)	Intermedio
Chávez, Carlos	<i>Tambuco</i>	1964	Dotación grande mixta (6)	Muy difícil
Chávez, Carlos	<i>Toccata</i>	1942	Dotación grande mixta (6)	Muy difícil
Coral, Leonardo	<i>Danzas Orgiásticas</i>	2003	Dotación grande mixta (4)	Difícil
Coral, Leonardo	<i>Pieza Para Seis Percusionistas</i>	1986	Dotación grande mixta (6)	Intermedio
Coral, Leonardo	<i>Tres Microcosmos</i>	1989	Dotación grande mixta (6)	Intermedio
Córdoba, Jorge	<i>Impulsos</i>	1991	Teclados (4)	Intermedio
Córdoba, Jorge	<i>Memoria, Tiempo, Madera</i>	1993	Dotación grande mixta (5)	Intermedio
Córdoba, Jorge	<i>Sutilezas: 3 Piezas Para Percusión</i>	1980	Dotación grande mixta (9)	Difícil
Córdoba, Jorge	<i>Vértices, 3 Piezas para Percusiones</i>	1982	Dotación grande mixta (5)	Intermedio
Córdoba, Jorge	<i>3 Para 7, 3 Piezas para percusión</i>	1980	Dotación grande mixta (7)	Difícil
Cuen, Leticia	<i>Sombras nocturnas</i>	1993	Dotación grande mixta (5)	Intermedio
Dajer Guerra, Jorge	<i>Danzonete siete para quinteto de percusión (fuera del cat. del comp.)</i>	?	Dotación grande mixta (5)	

Dajer Guerra, Jorge	<i>Estructuras para percusiones precolombinas</i>	1972	Dotación grande mixta (6)	Intermedio
De Elías, Manuel	<i>Divertimento #4 para percusión</i>	1963	Dotación grande mixta (11)	Intermedio
Delgado, Gustavo	<i>Zothique</i>	1984	Dotación grande mixta (6)	Difícil
Derbez, Georgina	<i>¡Ay luna que reluzes!</i>	1999	Teclados (4)	Difícil
Enriquez, Manuel	<i>Canto a un dios mineral para percusiones y narrador</i>	1992	Dotación grande mixta (1) + actor	Difícil
Enriquez, Manuel	<i>Políptico</i>	1983	Dotación grande mixta (6)	Difícil
Estrada, Julio	<i>Eolo'oolin</i>	1982	Dotación grande mixta (6)	Muy difícil
Fernández Ros, Antonio	<i>Para fricasé los pollos</i>	?	Teclados (4)	
Frausto, Miguel Ángel	<i>Ego</i>	2002	Dotación grande mixta (4)	Intermedio
Galindo, Blas	<i>Titoco Tico</i>	1971	Dotación grande mixta (9)	Intermedio
Galindo, Blas	<i>Tres Piezas para percusiones</i>	1980	Dotación grande mixta (7)	Difícil
Gallardo, Ricardo	<i>Cine de Oído</i>	2006	Teclados c/ steel pans (4)	Difícil
Gallardo, Ricardo	<i>Luna Minimal</i>	2003	Teclados (4)	Difícil
Gallardo, Ricardo	<i>Malfouf Hossam</i>	2010	Dotación grande mixta (5)	Difícil
García Renart, Marta	<i>Maneras, Tres piezas para percusiones</i>	1979	Dotación grande mixta (5)	Intermedio
García, Silvestre	<i>Aurora</i>	2002	Dotación grande mixta (4)	Fácil
Gómez, Alejandro	<i>Cuarteto para los cuatro horizontes</i>	2001	Dotación grande mixta (4)	Difícil
González Prieto, Jorge Isaac	<i>Saisil-Uj (Luz De Luna)</i>	1998	4 Percusionistas	Intermedio
González, Francisco	<i>La cucaracha cuántica</i>	1997	Dotación grande mixta (4)	Intermedio
González, Héctor	<i>Tres apuntes</i>	?	Dotación grande mixta (4)	

González, Miguel	<i>Bulerías</i>	2006	Instrumentos folclóricos cajones 4	Difícil
Granillo, María	<i>Fantasia para marimba y vibráfono</i>	1985	Teclados (2)	Intermedio
Granillo, María	<i>Orgánica</i>	2008-10	Dotación grande mixta (4)	Difícil
Halfter, Rodolfo	<i>Paquiliztli Op. 46</i>	1983	Dotación grande mixta (7)	Difícil
Hernández Almeida, Ma. Del Carmen	<i>Miniatura</i>	2002	Dotación grande mixta (6)	Fácil
Hernández, Andrés	<i>Reflejos de tiempo</i>	2002	Dotación grande mixta (4)	Fácil
Hernández, Rafael	<i>Percussion quartet</i>	1999	Dotación grande mixta (4)	Intermedio
Hernández, Ricardo	<i>Historia de famas y cronopios</i>	2001	Dotación grande mixta (2)	Intermedio
Ibarra Groth, Federico	<i>La chute des anges</i>	1983	Dotación grande mixta (6)	Muy difícil
Infanzón Héctor	<i>Hematofonía</i>	2008	Sonidos corporales (4)	Difícil
Infanzón Héctor	<i>El Devenir de la Noche</i>	2010	Teclados (4)	Difícil
Kuri-Aldana, Mario	<i>Xilofonías</i>	1963-1968	Dotación grande mixta Transcripción (5)	Intermedio
Lara, Ana	<i>Estudios Rítmicos</i>	2000	Dotación grande mixta (4)	Intermedio
Lavista, Mario	<i>Danza Isorrítmica</i>	1996-97	Dotación grande mixta (4)	Muy difícil
Lavista, Mario	<i>Estudio</i>	2002	Teclados (4)	Difícil
Lifchitz, Max	<i>Music for percussion</i>	1977	Dotación grande mixta (5)	Difícil
Lifchitz, Max	<i>Dos Danzas</i>	2005	Dotación grande mixta (4)	Intermedio
Lifchitz, Max	<i>Pulsations</i>	1988	Dotación grande mixta (4)	Intermedio
Llaneza, Aristides	<i>Axólotl</i>	2003	Dotación grande mixta (3)	Difícil

López Moreno, Jesús	<i>Carrillón</i>	1995	Dotación grande mixta (5)	Intermedio
Luyando, Carlos	<i>Cuartetito de juguete</i>	1965	Dotación grande mixta (4)	Intermedio
Luyando, Carlos	<i>Lamento</i>	1966?	Dotación grande mixta (9)	Intermedio
Macías, Gonzalo	<i>Soufflé</i>	1992	Dotación grande mixta (4)	Difícil
Márquez, Arturo	<i>ASA nchezuri VE</i>	1985	Dotación grande mixta (4)	Difícil
Martínez Ricardo	<i>Círculo cuadrado en triángulo</i>	2000	Dotación grande mixta (4)	Intermedio
Martínez, Ernesto	<i>Kalimba Con Motto</i>	1995	Teclados (4)	Intermedio
Miranda Hueca, Rafael	<i>Lilith I</i>	1996	3 Percusionistas	Difícil
Novoa, Leopoldo	<i>Sabe como é</i>	1997	Instrumentos folclóricos (4)	Difícil
Nuñez, Francisco	<i>89.5 FM</i>	2004	Dotación grande mixta (4)	Muy difícil
Nuñez, Francisco	<i>Incitaciones y Remembranzas</i>	1983	Dotación grande mixta (6)	Difícil
Ochoa, Daniel	<i>Nanka omashiro ekotaru</i>	2008	Teclados (4)	Difícil
Ochoa, Daniel	<i>Zipolite</i>	2008	Dotación grande mixta (4)	Intermedio
Ojeda, Santiago	<i>Zapaloapan</i>	1994	Dotación grande mixta (4)	Difícil
Olea, Oscar	<i>Octopus Hard Arms</i>	1990	Dotación grande mixta (4)	Intermedio
Olea, Oscar	<i>Toccata Onomatopéyica</i>	1978	Dotación grande mixta (3)	Difícil
Olvera, G. Rafael	<i>Two Great And Sore Battles</i>	1989	Dotación grande mixta (5)	Intermedio
Ortiz, Gabriela	<i>Ríos</i>	2010	Teclados (5)	Muy difícil
Ortíz, Pablo	<i>Locas tentaciones</i>	1997	Dotación grande mixta (4)	Intermedio
Padilla, Alejandro	<i>He Basileia</i>	2001	Dotación grande mixta (4)	Intermedio

Paz, Jorge	<i>Acuarelas</i>	1981	Dotación grande mixta (3)	Difícil
Ramírez, Rodolfo	<i>Para seis</i>	1981	Dotación grande mixta (6)	Difícil
Rico, Horacio	<i>Suite</i>	1988	Dotación grande mixta (4)	Intermedio
Rico, Horacio	<i>Tres Imágenes</i>	1984	Dotación grande mixta (6)	Intermedio
Rodríguez, Salvador	<i>¿A Tempo?</i> para 4 percusionistas en multitempo	1997	Dotación grande mixta (4)	Intermedio
Romero, Germán	<i>Kiloloky</i>	2002	Dotación grande mixta (4)	Muy difícil
Rosales, Hugo	<i>Pirámides</i>	1985	Dotación grande mixta (4)	Intermedio
Rosales, Luis I.	<i>Evoluciones</i>	?	Dotación grande mixta (4)	
Russek, Antonio	<i>Canon Al Aire Libre</i>	1985	Dotación grande mixta (5)	Difícil
Salas, Gustavo E.	<i>El Triunfo de Neva</i>	1998	Dotación grande mixta (2)	Intermedio
Salas, Gustavo E.	<i>Travesía</i>	1997	Dotación grande mixta (4)	Intermedio
Salinas, Arturo	<i>Achurubi</i>	1982	Instrumentos folclóricos indígenas (2 ó más)	Intermedio
Salinas, Arturo	<i>Awíroma</i>	1995	Inst. folclóricos indígenas (6 ó más)	Intermedio
Salinas, Arturo	<i>Okwabi</i>	1982	Inst. folclóricos indígenas (2 ó más)	Intermedio
Salinas, Arturo	<i>Tsui (Con Amagi)</i>	1981	Perc. y sonidos electrónicos opcionales, (3, 6, 9 ó 12)	Intermedio
Sánchez Gutiérrez, Carlos	<i>Danza-Contradanza</i>	1997	Teclados (4)	Muy difícil
Sandi, Luis	<i>Tríptico</i>	1982	Dotación grande mixta (4)	Intermedio

Silva, Pablo	<i>Croquis del Universo según Paul Klee</i>	2000	Dotación grande mixta (4)	Difícil
Silva, Pablo	<i>Orígenes</i>	1987	Dotación grande mixta (5)	Intermedio
Soto, Eduardo	<i>Composición II (Música Del Interior)</i>	1982-86	Dotación grande mixta (8)	Intermedio
Soto, Eduardo	<i>Composición IV Ollin Yolliztli</i>	1987	Dotación grande mixta (8)	Intermedio
Soto, Eduardo	<i>Corazón Sur</i>	1994	Djembés y percusiones (4)	Difícil
Soto, Eduardo	<i>Manos a La Obra (Estudio para percusión No. 1)</i>	1995	Dotación grande mixta (2)	Intermedio
Taméz, Gerardo	<i>Percusión</i>	1980/95	Teclados (3) transcripción	Intermedio
Taméz, Gerardo	<i>Yocoyani</i>	1994	Inst. folclóricos indígenas (4)	Fácil
Tapia Verónica	<i>3 Piezas Modales para percusiones</i>	1985	Dotación grande mixta (4)	Intermedio
Tapia, Gloria	<i>6 Variaciones</i>	1963	Teclados (8)	Intermedio
Tort, César	<i>La Pequeña Toccata</i>	1972	Dotación grande mixta (5)	Intermedio
Torres Sáenz, Jorge	<i>A Collector of Vanished Gazes</i>	2010	Teclados (4)	Muy difícil
Toussaint, Eugenio	<i>Flambo mambenco</i>	2000	Sonidos corporales (4)	Difícil
Toussaint, Eugenio	<i>La Chunga de La Jungla</i>	1996	Teclados (4)	Muy difícil
Tudón, Pedro	<i>El Jardín de senderos que se bifurcan</i>	1997	Teclados (2 ó más)	Difícil
Tudón, Raúl	<i>"Iniciación" Cuarteto #1</i>	1993	Dotación grande mixta (4)	Difícil
Tudón, Raúl	<i>Atardecer</i>	1995	Dotación grande mixta (4)	Difícil
Tudón, Raúl	<i>Cuarteto # 2 Para Teclados de Percusión</i>	1994	Teclados (4)	Muy difícil
Tudón, Raúl	<i>Cuarteto #3 Comunulimbus</i>	2005	Teclados (4)	Difícil
Tudón, Raúl	<i>Cuarteto #2 para instrumentos de percusión</i>	1994	Dotación grande mixta (4)	Muy difícil

Tudón, Raúl	<i>Cuarteto de a libra</i>	1997	Dotación grande mixta (4)	Difícil
Tudón, Raúl	<i>Cuarteto Light</i>	1997	Dotación grande mixta (4)	Difícil
Tudón, Raúl	<i>Danza de lluvia en el crepúsculo</i>	1994	Inst. folclóricos indígenas (4)	Intermedio
Tudón, Raúl	<i>Danza del infinito</i>	2005	Dotación grande mixta (4)	Difícil
Tudón, Raúl	<i>De 2 en 2 x 4 = Octeto</i>	2000	Dotación grande mixta (8)	Muy difícil
Tudón, Raúl	<i>Desde el interior, en el nacimiento de los sueños</i>	1997	Dotación grande mixta (4)	Difícil
Tudón, Raúl	<i>Diosa de la tierra</i>	1991-92	Dotación grande mixta (3)	Difícil
Tudón, Raúl	<i>Eclipse</i>	2006	Dotación grande mixta (4)	Difícil
Tudón, Raúl	<i>Games</i>	2000	Teclados (4)	Difícil
Tudón, Raúl	<i>Luminiscence</i>	1998-99	Dotación grande mixta (4)	Difícil
Tudón, Raúl	<i>Rhythmic Structure of the Wind 1</i>	2009	Percs. y sonidos electrónicos (4)	Difícil
Tudón, Raúl	<i>Sian-Ka'an (La puerta del cielo)</i>	1995	Dotación grande mixta (4)	Muy difícil
Tudón, Raúl	<i>Silencio por favor</i>	1996	Dotación grande mixta (4)	Difícil
Tudón, Raúl	<i>Suite Coatlicue</i>	1992	Dotación grande mixta (3)	Difícil
Tudón, Raúl	<i>Templo Mayor</i>	1989	Dotación grande mixta (6)	Difícil
Uribe Horacio	<i>Orígenes</i>	1997	Dotación grande mixta (4)	Intermedio
Urreta, Alicia	<i>Concilio</i>	1984	Dotación grande mixta (2)	Intermedio
Vázquez, Hebert	<i>Falso Nocturno</i>	2007	Dotación grande mixta (4)	Muy difícil
Vázquez, Hebert	<i>Livre pour quatre marimbas</i>	2000	Teclados (4)	Muy difícil
Velázquez, Leonardo	3 <i>Estudios para</i>	1966?	Dotación grande	Intermedio

	<i>instrumentos de percusión</i>		mixta (5)	
Velázquez, Leonardo	<i>Ronda</i>	1967	Dotación grande mixta (6)	Intermedio
Viguera, Julio	<i>Acamapichtli</i>	1992	Dotación grande mixta (11)	Intermedio
Viguera, Julio	<i>Canto final a Nezahualcóyotl</i>	1991	Dotación grande mixta (11)	Intermedio
Viguera, Julio	<i>Sonancias I Itzcoatl</i>	1992	Dotación grande mixta (11)	Intermedio
Viguera, Julio	<i>Sonancias II Omeyocan</i>	1993	Dotación grande mixta (11)	Intermedio
Viguera, Julio	<i>Sonancias III Xocoyotzin</i>	1998	Dotación grande mixta (11)	Intermedio
Waller, Juan Felipe	<i>Plato Plastic Dialogues</i>	2010	Platos de plástico y varillas de rosca (4)	Difícil
Waller, Juan Felipe	<i>Teguala</i>	2002	Percusiones y sonidos electrónicos (4)	Muy difícil

Catálogo de música mexicana para percusión solista

Si quisiéramos hablar de una escuela mexicana de la percusión contemporánea, ésta funda sus cimientos en el repertorio mexicano para percusiones aquí estudiado, añadiendo también los puntos de mayor nivel interpretativo de esta literatura, que son los conciertos escritos para uno o varios percusionistas como solistas con orquesta sinfónica y las piezas para un solo percusionista. Las obras más relevantes de este tipo son:

Fig. 271. Obras mexicanas para percusión solista y orquesta sinfónica

Compositor	Nombre de la obra	Año	Dotación	Nivel de dificultad
Alvarez, Javier	<i>Jardines con Palmera</i>	2012	Concierto para percusión solista (1) y orquesta	Difícil
Gaete, Marcelo	<i>Lacandonia</i>	2000	Concierto para djembé y orquesta	Difícil
Lara, Ana	<i>Cuatro habitantes</i>	2007	para cuarteto de percusiones y orquesta	Difícil
Odgers, Alejandra:	<i>Moemi</i>	2007	Concierto para marimba (1) y orquesta	Difícil
Ortiz, Gabriela	<i>Concierto Candela</i>	1993	para percusiones (1) y orquesta	Difícil
Ortiz, Gabriela	<i>Altar de Neón</i>	1995	para percusiones (4) y orquesta	Difícil
Ortiz, Gabriela	<i>Zócalo-Bastilla</i>	1996	para violín, percusiones (1) y orquesta	Difícil
Ortiz, Gabriela	<i>Zócalo tropical</i>	1998	para flauta, percusiones (1) y orquesta	Difícil
Ortiz, Gabriela	<i>Altar de piedra</i>	2002	para percusiones (3), timbales y orquesta	Difícil
Sánchez Gutiérrez, Carlos	<i>...Ex Machina</i>	2008	para marimba (1), piano y orquesta	Difícil
Rodríguez, Marcela	<i>Vértigos</i>	1997	Concierto para cuarteto de percusiones y orquesta	Difícil

Es importante señalar que a excepción de Manuel Enríquez, todos los compositores de estas piezas están vivos y en plena madurez creativa.

En el repertorio para un solo percusionista los compositores mexicanos han escrito pocas obras. Sin embargo las más relevantes contienen elementos de gran importancia para el desarrollo musical de los percusionistas.

Fig. 272. Obras mexicanas para un solo percusionista

Compositor	Nombre de la obra	Año	Dotación	Nivel de dificultad
Agudelo, Graciela	<i>A Un Tañedor</i>	1990	Dotación grande mixta (1)	Intermedio
Álvarez, Javier	<i>Shekere</i>	1991	Shekere, bombo de pié y sampler	Difícil
Beltrán, Mauricio			Multipercusión	Intermedio
Córdoba, Jorge	<i>Fusión</i>	1982	Multipercusión	Difícil
Córdoba, Jorge	<i>Música para un percusionista y cuatro percusiones</i>	1988	Multipercusión	Fácil
Córdoba, Jorge	<i>Nandayapa</i>	1998	Marimba chiapaneca y de concierto	Intermedio
Chávez, Carlos	<i>Partita</i>	1973	Timbales	Difícil
Enriquez, Manuel	<i>Interecos</i>	1984	Percusión/sonidos electrónicos	Intermedio
Fernández Ros, Antonio	<i>Aritmética del Sol</i>	1993	Bongós, sonidos electrónicos	Difícil
Lifchitz, Max	<i>Inner Pulse</i>	1982	Multipercusión	Difícil
Lifchitz, Max	<i>Transformations #3</i>	1984	Marimba	Difícil
López-Ríos, Antonio	<i>Tres Piezas</i>	(1980)	Percusiones	Intermedio
López-Ríos	<i>Estudio</i>	1984	Vibráfono y sonidos electrónicos	Intermedio
Luyando, Carlos	<i>Ritmos para tres timbales</i>	1953	Timbales	Intermedio

	<i>para un ballet salutación</i>			
-Macías, Gonzalo:	<i>Uno de los caminos</i>	1994	Percusión y sonidos electrónicos	Intermedio
Márquez, Arturo	<i>A Mao</i>	1992	Marimba y sonidos electrónicos	Intermedio
Morales, Roberto	<i>...Donde las escencias se confunden</i>	1990	Percusiones	Intermedio
Nandayapa, Zeferino	<i>Baquetofonías</i>	1989	Marimba	Difícil
Nandayapa, Zeferino	<i>Marimboleando</i>	1989	Marimba	Difícil
Nandayapa, Zeferino	<i>Nandacacué</i>	1989	Marimba	Difícil
Nandayapa, Zeferino	<i>Yolotli</i>	1990	Marimba	Difícil
Niño, Ricardo	<i>Sones Del Trabajo</i>	1993		
Odgers, Alejandra	<i>Les Cinq Soleis</i>	2009	Marimba	Intermedio
Ortíz, Gabriela	<i>Magna Sin</i>	1992	Steel Drum y sonidos electrónicos	Difícil
Ortíz, Gabriela	<i>El Trompo</i>	1994	Vibráfono y sonidos electrónicos	Difícil
Palma y Meza, Hernán	<i>Preludio, Canon y Postludio</i>	1996		
Quintanar, Héctor	<i>Duo para un percusionista y sonidos electrónicos</i>	1975		
Rasgado, Víctor	<i>Mictlán</i>	1992	Percusión y sonidos electrónicos	Intermedio
Rodríguez, Salvador	<i>Circulando</i>	1996	Steel Drum y sonidos electrónicos	Difícil
Rodríguez, Salvador	<i>Chiflo</i>	1999	Carrillón microtonal y silbido	Difícil
Salas, Gustavo <i>To. Ti. Na. 194</i>	<i>Como el gato Danza</i>	1996	Marimba	Intermedio
Salinas, Arturo	<i>Tabla</i>	1983	Percusiones y sonidos electrónicos	Intermedio

Sánchez De La Barquera, Daniel	<i>Sea Son I</i>	1991	Marimba y percusiones	Intermedio
Soto Millán, Edurado	<i>Mandrágora</i>	1990	Percusión y sonidos electrónicos	Intermedio
Soto Millán, Edurado	<i>Despertar De Luz</i>	1990	Percusión y sonidos electrónicos	Intermedio
Soto Millán, Edurado	<i>Ciudad De México (México Bajo La Lluvia)</i>	1993	Percusión sola	Intermedio
Taméz, Omar	<i>Estructura Celular D. Iv</i>	1996		
Toussaint, Eugenio	<i>Divertimento para marimba sola</i>	1993	Marimba	Difícil
Tudón Toledo, Raúl	<i>Silencio Vacío</i>	1988	Marimba y sonidos electrónicos	Difícil
Tudón Toledo, Raúl	<i>Reflejo Interior</i>	1988	Percusión y sonidos electrónicos	Difícil
Tudón Toledo, Raúl	<i>Procesión</i>	1991		Difícil
Tudón Toledo, Raúl	<i>¡Órale!</i>	1996	Steel Pan y sonidos electrónicos	Difícil
Tudón Toledo, Raúl	<i>Cánticos</i>	1996	Percusiones	Difícil
Tudón Toledo, Raúl	<i>Naturaleza Acústica, Naturaleza Eléctrica</i>	1997	Marimba Procesada	Difícil
Tudón Toledo, Raúl	<i>Meditaciones acerca de lo que la muerte piensa de nosotros</i>	1998	Vibráfono	Difícil
Tudón Toledo, Raúl	<i>Desde el interior en el nacimiento de los sueños III</i>	1998	Percusión y sonidos electrónicos	Difícil
Tudón Toledo, Raúl	<i>Corriendo por el río</i>	1991	Marimba	Difícil
Tudón Toledo, Raúl	<i>Juego de sombras</i>	1991	Marimba	Difícil
Tudón Toledo, Raúl	<i>Desierto Negro</i>	1991	Marimba	Difícil
Tudón Toledo, Raúl	<i>Buscador de estrellas</i>	1991	Marimba	Difícil
Tudón Toledo, Raúl	<i>La búsqueda I</i>	1991	Marimba	Difícil
Tudón Toledo, Raúl	<i>La búsqueda II</i>	1991	Marimba	Difícil
Tudón Toledo, Raúl	<i>Sonata 1 "Coyolxauhqui"</i>	1991	Marimba	Difícil

Tudón Toledo, Raúl	<i>El mar</i>	1991	Marimba	Difícil
Tudón Toledo, Raúl	<i>Bosques de fuego</i>	1992	Marimba	Difícil
Tudón Toledo, Raúl	<i>Danza Guerrera</i>	1992	Marimba	Difícil
Tudón Toledo, Raúl	<i>Imágenes Nocturnas</i>	1992	Marimba	Difícil
Tudón Toledo, Raúl	<i>Yin-Yang</i>	1993	Marimba	Difícil
Tudón Toledo, Raúl	<i>Sonata Num. 2 "Soñando con la lluvia"</i>	1993	Marimba	Difícil
Tudón Toledo, Raúl	<i>Noche virgen</i>	1993	Marimba	Difícil
Tudón Toledo, Raúl	<i>Sonata Num. 3 "Siente la calidez"</i>	1994	Marimba	Difícil
Tudón Toledo, Raúl	<i>Proyecciones</i>	1995	Marimba	Difícil
Tudón Toledo, Raúl	<i>Sonata Num. 4 "Claro, toma mi mano ..."</i>	1995	Marimba	Difícil
Tudón Toledo, Raúl	<i>Tresert</i>	1998	Marimba	Difícil
Valenzuela, Cinthia	<i>Dos piezas para celesta</i>	1986	Celesta	

Consideraciones finales de cada capítulo

Capítulo I. Desde los inicios del Siglo XX los instrumentos de percusión se convirtieron en un importante recurso para la renovación del lenguaje musical, tanto en Europa como en América, lo que permitió la aparición de un número importante de obras en las que las percusiones ocupan un especial papel protagónico.

La importancia de elaborar un estudio de este relevante repertorio estriba en la necesidad de generar una visión, desde el punto de vista de los percusionistas, que permita comprender el desarrollo y evolución del arte percusivo del siglo xx en la música sinfónica y de cámara y observar cómo este desarrollo trajo como consecuencia lógica el nacimiento del ensamble de percusiones como agrupación musical independiente.

Dentro del marco de la llamada música de concierto la percusión es un arte joven, en pleno crecimiento que tiene sus cimientos en este repertorio y que requiere no sólo difundir su literatura, sino organizar cronológicamente la información de los hechos que han ido conformando su propia historia y que en muy pocas ocasiones los musicólogos y especialistas le han dedicado espacios para su concepción. Somos los percusionistas los primeros que debemos cultivar nuestra tradición y documentar su historia.

Capítulo II. El repertorio pionero para ensamble de percusiones analizado en este capítulo tiene para la historia de esta familia instrumental una importancia fundamental porque es en esta literatura donde están contenidas las bases sobre las que se ha desarrollado el arte de las percusiones a lo largo del siglo xx y lo que va del siglo xxi.

Además de su valor musical y pedagógico, aparecen en ellas una importante cantidad de aspectos que renovaron e impulsaron el desarrollo de la música en el siglo xx: uso de ritmo, timbre, textura y otros parámetros como fundamentos principales para la construcción del discurso musical; innovación de las estructuras formales de la música; ampliación del concepto de sonido musical -el ruido integrado a la música-; innovación instrumental; notación musical; empleo de objetos cotidianos, máquinas, aparatos eléctricos y electrónicos en combinación con instrumentos musicales; renovación del concepto del arte y la expresión musical, desarrollo técnico, rítmico, polirrítmico, camerístico, escénico, conceptual, etc.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Este desarrollo trajo como consecuencia natural, años después, la aparición de un repertorio para percusionista solista en muy diversas combinaciones lo que ha permitido que nuestra especialidad se haya transformado hasta alcanzar importantes niveles de virtuosismo tanto a nivel grupal como individual.

Los compositores pioneros del repertorio para ensamble de percusiones, enarbolaron desde mediados de los años treinta, la bandera de la emancipación del ruido, el sonido y el ritmo. Esta contribución aún continúa y una extensión y consecuencia de su búsqueda y logros es la música electrónica en sus múltiples ramas. En ambas músicas, los recursos se renuevan continuamente y nos siguen sorprendiendo. John Cage, lo vislumbró claramente desde 1937 al declarar:

Percussion music is a contemporary transition from keyboard-influenced music to the all-sound music of the future. Any sound is acceptable to the composer of percussion music; he explores the academically forbidden 'non-musical' field of sound insofar as is manually possible.²⁵²

Cage afirma con toda razón que la música de percusiones es el puente que hizo posible la transición de la música instrumental tradicional hacia la música electroacústica y electrónica. Puente de exploración sonora que liberó a la expresión musical de las ataduras que imponía el sistema temperado, la melodía, la armonía y el cerrado concepto que aún prevalece en algunos ámbitos de que un sonido musical es sólo aquel que tiene una altura definida dentro del sistema temperado. El sueño de los futuristas hecho realidad: cualquier fenómeno acústico puede ser susceptible de convertirse en un elemento del discurso musical.

Capítulo III. La selección de las tres obras (*Tambuco*, *Políptico*, *La Chute des Anges*) y su reivindicación en este estudio, como hitos de la producción musical mexicana para percusiones, recae en que marcan puntos de partida en el crecimiento del repertorio y resumen entre las tres, las principales tendencias por las que se mueve el repertorio. Es mi interpretación personal como participante que ha visto nacer y

²⁵² Cage, John, *Silence, Lectures and Writings by John cage*, Wesleyan University Press, 1961. "La música de Percusiones es la transición contemporánea de la música influida por los teclados hacia la futura música de todos los sonidos. Cualquier sonido es aceptable para el compositor de música para percusiones; él explora el académicamente olvidado terreno de los sonidos no musicales en la medida que le es manualmente posible." [T. del A.].

crecer dicho repertorio, que lo ha ejecutado y lo considera importante para ser rescatado y difundido.

Tambuco es una de las piezas más logradas y representativas en el marco conceptual de la creación musical por medio de la *no repetición* lo que la convierte en un hito en el conjunto de la obra musical de Carlos Chávez. Es un momento de madurez pero al mismo tiempo de búsqueda que cumple con el principio de originalidad (crear algo original que no se parezca a nada) que caracteriza en esencia a las principales tendencias estéticas del siglo xx y de las que Chávez siempre estuvo pendiente. Renueva su propia forma de expresión aun cuando usa una notación tradicional. Logra la incorporación de instrumentos de percusión indígenas mexicanos a un lenguaje moderno fuera de toda intensión nacionalista o pintoresquista. En el ámbito de la música mexicana, es a partir de *Tambuco* que se reinicia la escritura para esta dotación, convirtiéndose en un referente muy importante, aun cuando la obra fue escasamente difundida durante los años sesentas y setentas. En el campo del repertorio internacional para percusiones también reinicia una segunda y definitiva etapa de producción musical teniendo como antecedentes la extensa obra para percusiones de Michael Colgrass²⁵³ (1932), *Knocking piece* (1962) de Ben Johnston y las ya mencionadas *Ocho Invenciones para Instrumentos de Percusión Op.45* (1962) de Miloslav Kabelac y de los *Estudios Coreográficos* (1955-1961) de Maurice Ohana. Por su complejidad técnica y conceptual, *Tambuco* marca rumbos interpretativos sin precedentes dentro de la especialidad. Los problemas de ejecución (rítmicos, tímbricos, melódicos y de balance dinámico) que plantea la convierten en una pieza especialmente demandante tanto en términos de su montaje camerístico como a nivel individual pues exige de cada uno de los ejecutantes percusionistas un alto nivel técnico e interpretativo en las diferentes categorías de la percusión: idiófonos diversos, teclados y membranófonos. Cabe mencionar que no hay en el repertorio internacional para percusiones una obra escrita antes de *Tambuco*, que haga un manejo tan extenso y de tal nivel de dificultad en el uso de los teclados.

²⁵³ En los años cincuentas hubo una casi nula producción de obras para ensamble de percusiones. Michael Colgrass, compositor estadounidense, fue de los pocos que escribió, varias de ellas aunque siempre con una intensión pedagógica: *Three Brothers* (1951), Percussion nonet; *Percussion Music* (1953) Percussion Quartet; *Chamber Music for Percussion Quintet* (1954); *Inventions on a Motive* (1955) Percussion Quintet; *Variations for Four Drums and Viola* (1957) Vla/1perc; *Fantasy Variations* (1961) Perc.solo/6 perc.

Políptico para seis percusionistas es una de las obras para ensamble de percusiones más importantes del repertorio nacional e internacional por sus aportaciones en múltiples aspectos:

-Rompe con los principios tradicionales de construcción musical. Melodía, armonía y ritmo dejan de ser los principios fundamentales de construcción musical. En *Políptico* son el timbre, la textura y la dinámica los parámetros que le dan estructura y dirección.

-La interacción requerida entre los intérpretes hacen de *Políptico* una pieza imprescindible dentro del repertorio de música de cámara.

-La exploración tímbrica y de texturas permite al percusionista desarrollar la sensibilidad necesaria para interactuar con los otros músicos.

-*Políptico* contiene escritura musical tradicional (compás, ritmo, dinámica) en combinación con un tipo de escritura abierta (secciones aleatorias, libres, eventos a elección del ejecutante, notación de sonidos que no tienen ninguna relación métrica y que en su ejecución, se sugiere seguir la impresión visual, improvisación). Representa un reto para el grupo de percusionistas el lograr la fluidez requerida al pasar de un lenguaje a otro.

-La interpretación de *Políptico* permite al percusionista acercarse a las notaciones gráficas y al lenguaje de la música aleatoria, característicos de los años setentas y ochentas.

La Chute des Anges. A lo largo del tiempo los compositores se han valido de poemas, historias, novelas, pinturas, sistemas numéricos, reglas formales, fórmulas, etc., como fuente de inspiración para crear su música: "...la existencia de títulos ...sugieren un punto de partida para la interpretación, que deberá encontrar su confirmación luego en el proceso analítico."²⁵⁴

Federico Ibarra recurre al tema de una obra plástica, un cuadro y crea un discurso narrativo que le sirve para dar sustento formal a su música, siendo éste uno de sus principales retos al componer para percusiones.

Al no tener que invocar un sistema tonal en el que una melodía y su correspondiente armonía generen de manera automática ciertos patrones formales, recurre acertadamente al tema de la caída de los ángeles para obtener, como lo afirma el

²⁵⁴ Omar Corrado, op.cit., p. 139

propio compositor, una "línea argumental", que lo conduce a la creación puramente musical, sin detenerse en elaboraciones experimentales o en la creación de sistemas composicionales con tales o cuales reglas, normas y prohibiciones, ni sujetándose a estilos, corrientes o manifiestos artísticos. La música surge de una imagen, de un suceso, surge por sí y para sí.

Entre 1964, fecha de composición de *Tambuco* y 1983, fecha de creación de *Políptico* y *La Chute des Anges*, hubo en México una interesante producción de piezas para ensamble de percusiones. Algunas de ellas fueron concebidas con una finalidad eminentemente pedagógica: *Pieza de cámara #4 Divertimento para instrumentos de percusión* (1963) de Manuel Jorge De Elías, *Cuartetito de juguete* (1965) y *Lamento* (1966?) de Carlos Luyando. Se pueden mencionar otras obras relevantes: *Estructuras para percusiones precolombinas* (1972) de Jorge Dajer Guerra; *Sutilezas* (1980), *Vértices* (1980) y *3 para 7* (1982) de Jorge Córdoba; *Ronda* (1967) de Leonardo Velázquez; *Incurssions Percussions* (1968-71) de Lan Adomian; *Titoco-tico* (1971) de Blas Galindo; *Music for Percussion* (1977) de Max Lifchitz; *Para 6* (1981) de Rodolfo Ramírez; *Eolo 'Oolin* (1981-83) de Julio Estrada²⁵⁵; *Paquiliztli* (1983) de Rodolfo Halffter; *Incitaciones y Remembranzas* (1983) de Francisco Núñez.

Los compositores de *Tambuco*, *Políptico* y *La Chute des Anges* toman el control interno del material musical, y lo desarrollan, cada uno de una manera muy personal y original, obteniendo con ello productos de impecable factura musical que renuevan el lenguaje musical y abren nuevas maneras de expresión de los instrumentos de percusión.

En *Tambuco* la notación precisa y rigurosa controla al máximo posible el resultado de la ejecución. A pesar de que Carlos Chávez plantea un sistema (el de la *no repetición*) que busca renovar el molde tradicional de composición, utiliza la notación tradicional y sigue sujeto a la premisa de que lo que está escrito en la partitura tiene que ser ejecutado con todo rigor.

Por su parte, Manuel Enríquez en su obra *Políptico*, es igualmente riguroso en torno a la partitura: controla secuencias, instrumentación, dinámicas, etc., pero al mismo

²⁵⁵ Caso aparte, ya mencionado en este estudio, es la pieza *Eolo 'Oolin* (1981-83) de Julio Estrada que al parecer contiene muchos elementos novedosos en su notación y concepción. No he tenido la posibilidad de entrar en contacto con la partitura por lo que su revisión queda como tarea pendiente.

tiempo busca liberarse de ese rigor recurriendo a la aleatoriedad²⁵⁶. Por momentos da libertad pero la controla y acota con mínimas restricciones; en otros puntos la libertad es casi total. Enríquez reinventa su forma de expresión, con nuevas notaciones y formas de ejecución.

En *La Chute des Anges*, Federico Ibarra se sirve de los dos esquemas anteriores, el tradicional y el aleatorio. Es riguroso en la notación de cada uno de los parámetros musicales empleados aunque por momentos se libera con espacios aleatorios.

Idealmente, la interpretación de *Tambuco* debe ser, en cada ocasión, igual, absoluta, perfecta y lo más cercana a la partitura y sus reglas. El código es netamente tradicional. En *Políptico*, la interpretación será diferente en cada ocasión y se ajustará solamente a las reglas generales de su trazo. Su código se revela ante lo tradicional. En *La Chute des Anges* se combinan ambas concepciones, siempre en busca de sus propios fines y de la expresividad.

El autor de la obra *Tambuco*, la llama así simplemente por el sonido percusivo de la palabra y porque estamos involucrados en una pieza para instrumentos de percusión. No hay ninguna otra relación entre el título y la música.²⁵⁷ Su concepción es abstracta, cerebral. Su poesía está en la ruptura con lo anterior, en su ser original, en su constante proceso de renovación. Su atrevido procedimiento es su logro central; la pieza evoluciona a cada momento, se autotransforma, nos sorprende a cada instante. No hay piezas similares ni antes ni después de ella. Por su resultado sonoro es innovadora, brutal, áspera, seca, ordenada. Si por momentos escuchamos momentos de caos, éste es totalmente calculado y controlado. Chávez se renueva a sí mismo y marca nuevos rumbos para sí mismo y para los que vengan después. En *Tambuco* el ritmo y el timbre son los principales elementos de construcción y expresión. El silencio se constituye como elemento fundamental del discurso.

El título *Políptico* se relaciona con las artes visuales: un políptico es un retablo formado por varias hojas o póstigos que se doblan unos sobre otros. Así está concebida la obra *Políptico*, como una pieza que se desdobra en diversas posibilidades de sonido. *Políptico* establece sus propias leyes y busca renovar el lenguaje, el procedimiento compositivo, el proceso interpretativo. Este proceso es rebelde, es ruptura y libertad. Es áspera, ruda, violenta, a veces árida, a veces caótica. Si

²⁵⁶ Aleatoriedad.- Proceso que no posee un resultado previsible.

²⁵⁷ Chávez, Carlos, *Tambuco*, Score, Mills Music Inc. 1967. Notas de la partitura.

incorpora la improvisación y la aleatoriedad, lo hace para liberarla del pulso regular. Su ritmo lo marca ahora el paso de masas sonoras y texturas caprichosas regidas más por el timbre y la dinámica que por la melodía, la armonía, el pulso regular, el ritmo repetitivo o los sonidos temperados. Logra su originalidad al reinventar el proceso interpretativo, al manejar el sonido como medio de expresión. La percusión adquiere una nueva dimensión expresiva al dejar de ser solamente pulso y ritmo regular: el sonido es liberado para generar sonoridades informes, ásperas. Sus momentos de caos son intensionales, expresionistas. Sus principales elementos de construcción y expresión son el timbre, las texturas, el manejo del sonido en el tiempo.

La búsqueda de *La Chute des Anges* no radica en renovar o sistematizar el lenguaje sino en expresarse, en crear una imagen, la imagen en la que se inspira, un cuadro, una caída, la caída de los ángeles. De ahí el título mismo de la pieza. Usa el sonido con fines poéticos y expresivos. Es tierna, poética, sutil, onírica, feroz, diabólica, dramática, por momentos etérea o mecánica. Hay rigor en su procedimiento compositivo pero lo combina con la libertad de lo aleatorio. Asimila ambos estilos y los trasciende para sus propios fines. Emplea recursos tradicionales y novedosos generando un discurso poético que logra hacerla única y original a partir de sí misma, sin proponérselo, sin proponer un sistema de composición. Timbre, dinámica y disonancia son sus principales elementos de construcción, cohesión y expresión.

Tambuco, *Políptico* y *La Chute des Anges* se deben considerar como obras imprescindibles dentro del repertorio de música de cámara para percusiones. No sólo por su calidad musical sino por el alto nivel requerido para su interpretación, lo que además las convierte en herraminetas fundamentales para la formación de los estudiantes de la carrera de percusión y en magníficos ejemplos del buen manejo y orquestación de las percusiones, dignas de ser también tomadas en cuenta por los profesores y estudiantes de composición.

Capítulo IV

Obras mexicanas para teclados de percusión

La mayoría de las obras mexicanas para teclados de percusión están escritas para cuarteto de marimbas, lo que ha favorecido el claro establecimiento de esta dotación como un importante medio de expresión para los compositores dentro del campo de la música de cámara. Cabe hacer notas que en los últimos años el número de obras con esta dotación se ha incrementado de manera importante.

A ello se suma el hecho de que los percusionistas hemos realizado algunas transcripciones de música para cuartetos de cuerdas a cuartetos de teclados, obteniendo con ello interesantes resultados sonoros y de gran utilidad formativa²⁵⁸. Esto se explica porque la disposición de voces en el cuarteto de cuerdas se adapta naturalmente a las tesituras disponibles en los teclados de percusión y porque de manera similar a los cuartetos de cuerda, los cuartetos de teclados requieren de una intensa comunicación entre los integrantes del ensamble para la construcción del discurso musical sin la necesidad de un director. Con ello se constituyen como un importante medio para la consolidación de cualquier ensamble de cámara.

Dadas las características de originalidad en su creación, el *Cuarteto #2* desarrolla una serie importante de rasgos estilísticos propios. Como en casi toda la producción musical de Raúl Tudón, en el *Cuarteto #2* hay un espacio destinado a la improvisación individual o colectiva, algo que dentro del repertorio de música mexicana para ensamble de percusiones aparece en pocos compositores. Las improvisaciones individuales y colectivas en el *Cuarteto #2* están dirigidas hacia la exploración tímbrica y textural por medio de la utilización de diferentes tipos de percutores. Otros rasgos particulares del cuarteto además de la ya mencionada innovación tímbrica, son su intensidad rítmica y sus constantes cambios métricos.

Por su parte *La Chunga de la Jungla* refleja en su discurso la influencia directa de la música de jazz, que se explica claramente por la extracción eminentemente jazzista del compositor. El sonido de la pieza evoca una *jam session*²⁵⁹ en la que cuatro marimbistas se reúnen para construir una sincopada estructura polifónica sobre la cual improvisar. *La Chunga* es en cierta medida una improvisación escrita y debe sonar y

²⁵⁸ Al inicio de este Capítulo IV se citan los más relevantes.

²⁵⁹ *Jam session*: dentro del medio del jazz se refiere a la reunión de músicos que se juntan para tocar e improvisar sin un plan totalmente definido, por mera diversión, o para la creación de nuevos materiales, realizar grabaciones, etc.

ser interpretada con la soltura de una improvisación jazzística o de música popular. Eugenio Toussaint lo explica así:

La chungu de la jungla... es una pieza a veces medio jazzística, a veces medio popular, a veces como africana... de repente cuasi-minimalista.

Con obras como *Cuarteto #2* o *La Chungu de la Jungla* el repertorio de música para percusiones se ha enriquecido aportando al lenguaje nuevos recursos y medios de expresión: exploración tímbrica, improvisación, rítmica y métrica complejas, diversas técnicas de ejecución.

Obras mexicanas para ensamble de percusiones con dotaciones grandes, mixtas

Un alto porcentaje de las obras mexicanas para ensamble de percusiones están instrumentadas con dotaciones grandes y mixtas, siendo muy evidente cómo cada uno de los compositores desarrolla en ellas, sus propias búsquedas. En el caso de *Fase II* y *Danza Isorrítmica*, ambas utilizan una instrumentación similar (membranófonos, maderas y metales) pero sus intenciones estéticas son muy diferentes.

En la *Danza*, Lavista parte de breves motivos rítmicos para construir todo su discurso, unificado por un mismo pulso regular de octavos, el cual permanece presente a lo largo de toda la pieza y del que se desprende su polifonía y su agógica. Por el contrario, Baca Lobera propone en *Fase II* un juego con la textura y el *tempo*. Aun cuando presenta por momentos masas sonoras homogéneas, sus unísonos son rítmicamente irregulares, sus motivos rítmicos cambiantes, complejos; la agógica y la textura van del orden al caos y viceversa, controlando o liberando el sonido, sometiéndolo o dejando que fluya a diferentes velocidades, con diferentes densidades. La escritura de Lavista es tradicional, precisa y con ella controla el orden, el sonido y cada uno de los parámetros. En la *Danza* el timbre evoluciona con la pieza y se va transformando continuamente, convirtiéndose en uno de sus principales elementos de estructuración; en *Fase II* el timbre es factor de contraste y herramienta para transmitir el movimiento del sonido en el espacio. Su escritura es compleja, aleatoria, proporcional, novedosa, que controla o libera.

Por todo lo anterior fue que se eligieron para su estudio estas dos piezas, contrastantes entre sí pero que aportan, cada una en su propio estilo y diseño, nuevos caminos para

el desarrollo de la especialidad y cuyos resultados musicales han recibido una gran aceptación por parte del público.

Obras mexicanas para ensamble de percusiones con instrumentos y técnicas de ejecución de música folclórica

A lo largo del estudio del repertorio con este tipo de dotaciones podemos observar cómo el papel del compositor cambia desde el punto de tener control absoluto de los parámetros musicales hasta el punto de dejarle buena parte de la responsabilidad interpretativa al ejecutante. Leopoldo Novoa lo plantea así:

Que el compositor dé todos los parámetros, todas las herramientas que él escucha en su idea es maravilloso, pero el intérprete es el otro compositor que tiene que tomar eso y yo sí pienso sinceramente que la música ...debe reconocer que el intérprete es un co-compositor de la pieza, que lo que está escrito, por más que el compositor escriba mil palabritas para decir cómo, nunca, nunca va a llegar a la sensación y al ejercicio, al evento estético que hace el músico, el intérprete y que no es reconocido todavía... Yo sí creo que el compositor en la medida que compone... debe estar lo más cerca de sus intérpretes o de sus primeros intérpretes [quienes] van a alimentar muchísimo la pieza. Y lo segundo es que debe soltarla en un momento, que los intérpretes den ese otro paso que haga que la pieza se mueva, brinque y pues tener la confianza, el gusto y la comunicación de uno [el compositor] con ellos para sugerir y para escuchar.²⁶⁰

El aprendizaje de las técnicas básicas de estos instrumentos folclóricos y de música popular bajo la guía de intérpretes destacados en ese terreno es primordial. Es imposible convertirse en poco tiempo en un especialista en la materia, pero el conocer las formas básicas de ejecución, aprendiendo diversos patrones rítmicos propios de la música en la que se tocan, permite al percusionista transmitir a los compositores algunas de estas ideas para que éstos, a su vez puedan utilizar dicho lenguaje en la creación de su música, sin que los instrumentos pierdan su esencia y sonido o incluso explorando nuevas formas de ejecución.

²⁶⁰ Novoa, Leopoldo en: Entrevista a Leopoldo Novoa, el 5 de marzo de 2011 por Alfredo Bringas

Obras mexicanas para ensamble de percusiones con sonidos corporales

Es interesante notar que dos de los más destacados músicos pianistas de jazz de nuestro país hayan compuesto dos piezas usando sonidos corporales y con búsquedas de expresión muy similares. Infanzón afirma que antes de componer *Hematofonía*, no conocía la existencia del *Flambo Mambenco* de Eugenio Toussaint, que está escrita para cuatro percusionistas usando sonidos corporales:

No la conocía... no sabía yo que [Eugenio] había compuesto algo así, y es curioso que haya esta similitud y esta búsqueda. De hecho no la he escuchado, lo cual también es muy sano porque así no te contamina, en el mejor sentido de la expresión, ya que así no tienes una influencia. Y yo no sé si él ya escuchó *Hematofonía*.

En términos generales *Flambo Mambenco* es rítmicamente binaria mientras que *Hematofonía* es de índole esencialmente ternaria.

A diferencia de la concepción tradicional en la que la ejecución de una obra musical debe ser idealmente igual en cada ocasión, Infanzón se desprende de este concepto y deja que la obra evolucione y madure en la propia versión que el intérprete le vaya dando a lo largo del tiempo y de las ejecuciones.

En compositores como Toussaint e Infanzón hay una preocupación importante por comunicarse con el público y que éste acepte de alguna manera su música, a diferencia de otros compositores de extracción más académica a los que ese aspecto los tiene poco preocupados:

...la posibilidad de que al público también le guste, es decir que el público de alguna manera también la reciba bien, que sea una pieza entendible, que sea una pieza que no tiene complicación para ser entendida por el público.²⁶¹

El uso de sonidos corporales y de la voz son un medio de expresión casi inédito en la música de concierto y permiten a los percusionistas desarrollar nuevas habilidades de coordinación corporal, improvisación individual y colectiva, presencia escénica, etc.

²⁶¹ Toussaint, Eugenio, en: Entrevista a Eugenio Toussaint el 10 de enero de 2010 por Alfredo Bringas.

Obras mexicanas para para ensamble de percusiones y sonidos electrónicos

Con el surgimiento de la música electroacústica y la utilización de una pista de sonidos en combinación con instrumentos acústicos, la forma de componer música ha cambiado radicalmente y como en el caso de *Rhythmic Structure of the Wind I*, puede llegar a desaparecer la partitura, quedando sólo una guía, una explicación verbal.

En la pista de sonidos el compositor se hace presente en cada interpretación, se hace parte de ella. Puede pedir al ejecutante que haga con todo rigor tal o cual cosa y usar una partitura tradicional (*Teguala*), o puede irse al otro extremo y darle una libertad casi total (*Rhythmic Structure of the Wind I*).

Ya no es preocupación del compositor lo que haga el intérprete al tocar y orquestar por su propia cuenta *Rhythmic Structure of the Wind I*. Confía en éste y en su sensibilidad de adaptación de lo que él le formula en los sonidos, en esas ideas que él plasmó y que ya están fijadas en la pista, que son su presencia y lo que han de darle identidad a su obra, haga lo que haga el intérprete o grupo de intérpretes. El compositor ya no le da al intérprete una partitura. Ahora le explica lo que puede hacer y le pone someros límites.

En obras como *Teguala* y *Rhythm structure of the wind I* los sonidos de los instrumentos musicales y objetos sonoros reales buscan la imitación de los sonidos electrónicos.

La interpretación de la música electroacústica es un desafío especial para el músico, que normalmente está acostumbrado y educado para tocar solo o con otros músicos. Este entrenamiento musical tradicional permite a cada intérprete entre otras cosas, a ser capaz de tocar su propia parte y simultáneamente estar escuchando lo que los otros músicos están tocando. La conjunción grupal logra una muy interesante y humana flexibilidad en la ejecución, en términos de tiempo, velocidad, aceleración, desaceleración, volumen, intensidad, etc. Esta flexibilidad hace que la ejecución musical de un músico o grupo de músicos sea cada vez diferente y en esto radica la magia de la interpretación musical “en vivo”. En cambio cuando se interpreta música electroacústica, la ejecución del músico puede variar de acuerdo a innumerable cantidad de factores humanos (estado de ánimo, estado de salud, cansancio, etc.), pero la reproducción de la pista es la misma, inalterable y completamente mecánica, maquina. Se da por entendido que estamos hablando de una reproducción de la cinta sin problemas técnicos de ninguna especie (cambios de voltaje, fallas de las bocinas o el reproductor, etc.), es decir una reproducción “perfecta”, de máquina.

El reto para el intérprete es, por lo tanto, el de ajustarse a la mecanización de la pista de sonidos electrónicos que no permite modificaciones o ajustes de ejecución en el momento mismo, a menos que esté prevista por el compositor de la pieza una parte de improvisación.

Es así que en la música electroacústica, el humano y la máquina comparten un momento “vivo” en el que cada uno aporta, a su manera, los elementos constitutivos necesarios para la realización de un acontecimiento musical.

El Catálogo de Música Mexicana para Ensemble de Percusiones

La organización y preservación de un acervo musical como el repertorio aquí analizado conlleva un esfuerzo permanente de actualización de las nuevas obras aparecidas en el medio. Implica además una constante comunicación con compositores e intérpretes. He visitado muchos países a lo largo del mundo y en muy pocos de ellos tienen una lista tan detallada de sus repertorios como la presente.

Es nuestra tarea continuar actualizándolo y difundirlo.

Existe el proyecto a mediano plazo de digitalizar todos estos archivos con la finalidad de preservarlos y convertirlos en un acervo en el que los intérpretes tengan acceso a las partituras para su estudio y difusión y como centro de recopilación en el que los compositores tengan la posibilidad de registrar sus obras.

Conclusiones

En mi carrera profesional como percusionista he tenido la fortuna de trabajar en colaboración directa con muchos de los compositores mexicanos que han escrito para percusiones y he interpretado y grabado profesionalmente un buen porcentaje del repertorio. El siguiente paso que de manera natural he emprendido es el del estudio, análisis y enseñanza de esta literatura.

Y tras este proceso he llegado a la conclusión de que el percusionista actual debe estar preparado para apropiarse del mundo sonoro en su totalidad: cualquier objeto sonoro es susceptible de convertirse en un elemento del discurso musical. Vidrio, metal, madera, plástico, piedras, mosaicos, agua, el cuerpo humano, la voz, etc., son sus materias primas para la música.

He descubierto que si los sonidos electrónicos luchan por expandir el espectro sonoro existente al tratar de crear nuevos sonidos, al intentar en ocasiones el imitar o transformar los sonidos de los instrumentos musicales y los sonidos reales, el percusionista en su mundo sonoro de instrumentos y objetos reales debe buscar imitar o transformar los sonidos electrónicos y fundirlos y contrastarlos entre sí.

Por otro lado, he notado que el compositor, en su concepción tradicional está separado del intérprete: cada uno tiene definido su papel. Uno escribe, el otro acata lo escrito. El compositor se sujeta a las leyes de la escritura y a sus límites confiando en la destreza del intérprete para cumplir con su tarea de descifrar la partitura y todas y cada una de sus indicaciones. A través del repertorio aquí estudiado se puede observar que estos papeles han ido cambiando: los compositores empiezan a sujetarse sólo parcialmente a esos límites, buscando expandir la escritura, renovándola, dándole nuevas significaciones, descubriendo nuevas posibilidades de control o caos, y permitiendo que el intérprete aporte sus propias ideas. En un punto extremo el compositor asume el papel de intérprete permanente al formular la pista de sonidos electrónico o a participar como ejecutante de la obra en "tiempo real", para lo cual debe abrirse a la experimentación del sonido y el ruido, para adoptarlos y adaptarlos para construir su música.

Y el rol del intérprete también ha cambiado al tener la necesidad de ser creador y orquestador y de aportar elementos surgidos de su imaginación y de sus propias habilidades y recursos.



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

En ambos extremos el compositor, cualquiera que sea su posición, desde el más tradicional hasta su opuesto, logra estar presente y fijo, uno en la partitura, el otro en la pista electrónica. En ambos extremos el intérprete es un creador y un re-creador de la obra.

Los parámetros que rigen la estructuración y construcción de la obra musical también han cambiado. Melodía y armonía dejan de ser los ejes fundamentales del discurso musical. El ritmo, el timbre, la métrica, la textura y la dinámica son ahora los elementos principales con los que se construye la música.

La partitura pasa de ser el principal (y en muchos casos) único referente de lo que debe ser la música hasta casi desaparecer y pasar a ser sólo una guía con indicaciones generales sobre las cuales el intérprete va a tocar y a improvisar: entrar en el terreno de lo que Umberto Eco concibe como *obra abierta*²⁶². La improvisación juega entonces un papel cada vez más importante. El repertorio así, va de un extremo a otro, de la no improvisación a la improvisación total, de la partitura en rigor estricto a su desaparición.

Como se ha visto en este trabajo, en algunos compositores hay una preocupación importante por comunicarse con el público y que éste acepte de alguna manera su música. En el otro extremo están los creadores a los que este aspecto no les preocupa. Y el papel del público también se transforma: por un lado está el público tradicional que en su rol pasivo busca siempre lo que ya conoce y aspira a escucharlo fidedignamente. Con nuevos repertorios el público avanza hasta su extremo opuesto, para idealmente convertirse en un público activo, abierto, que se deja sorprender, que no se conforma con lo mismo de siempre. Y es en este punto en el que el mundo de las percusiones tiene como cualidad esencial la de sorprender al público constantemente. Siempre hay algo nuevo que oír y ver: instrumentos, notaciones, efectos, timbres, estilos, repertorios, etc.

El repertorio mexicano para ensamble de percusiones va desde el rigor interpretativo de obras musicales en las que hay que seguir estrictamente lo plasmado en la partitura, hasta la libertad casi total en la que el compositor simplemente traza un camino sobre el cual el intérprete debe desarrollar y reflejar su personalidad. Del rigor a la libertad. Control total del resultado musical o liberación de éste y las combinaciones intermedias entre estos dos extremos.

²⁶² Eco, Umberto, *Obra abierta*, Ed. Ariel, 1979, Barcelona

Por todo lo anterior afirmo que el presente trabajo:

-Se plantea las preguntas de cómo investigar, cómo enseñar y cómo difundir la música y propone un modelo para ello.

-Este modelo de estudio de las obras está dirigido no solamente a los percusionistas sino a los estudiantes de composición y a los compositores. Les presenta las diversas formas en que la creación musical para percusiones se ha desarrollado, para que ellos puedan elegir el camino que les permita expresar mejor sus ideas e imaginación musicales.

-Concluye que a pesar de lograr una delimitación del repertorio estudiado es imposible trazar líneas estilísticas generalizadas. Cada obra musical trae consigo, por lo general, una intención manifiesta u oculta de originalidad, al buscar romper con el pasado o estableciendo códigos propios de construcción y expresión.

-Aspira a generar una tradición interpretativa y está enfocado para que las nuevas generaciones tengan directrices que les permitan interpretar este repertorio, al proponer formas de estudio y análisis del mismo.

-Concluye que para la enseñanza de este tipo de repertorios hay que dotar a los alumnos de herramientas de estudio y análisis que les permitan una mayor comprensión de la música que están tocando. Que sepan identificar cuáles son los principales elementos con los que está construida la música, inculcándoles en ellos la necesidad de conocer todas las partes y no nada más la propia.

-Confía en la colaboración estrecha entre el compositor y el intérprete en la consecución de la obra musical. Cuando ha sido posible le otorga al compositor, por medio de la entrevista, la oportunidad de hablar más allá de la partitura, sobre la concepción de la obra, sus intenciones, inquietudes y sugerencias de interpretación.

-Afirma que la difusión de música nueva propicia el cultivo de públicos nuevos, activos, críticos, abiertos.

-Concluye que las reflexiones hechas tras el estudio y reorganización de este repertorio abren muchas preguntas que deberán ser contestadas en futuras investigaciones.

-Hace hincapié en la necesidad de formar intérpretes capacitados para enfrentar las exigencias del repertorio internacional que debe ser estudiado e interpretado paralelamente al estudio de la literatura nacional.

-Afirma que atrás queda el concepto del percusionista encargado de tocar el bombo y los platillos de la orquesta sinfónica. El concepto actual del percusionista es el de ser

un músico multi-instrumentista, improvisador, orquestador, abierto a nuevos lenguajes y notaciones, dispuesto a colaborar en la construcción y orquestación de la obra musical, conocedor de las nuevas tecnologías y de su aplicación en la creación musical, con recursos para adaptar cualquier objeto sonoro o el cuerpo humano al discurso musical.

-Concluye que si los recursos rítmicos, tímbricos, melódicos, armónicos y dinámicos de la percusión son ilimitados como el sonido mismo, es compromiso del percusionista profesional desarrollar la sensibilidad necesaria para hacerlos suyos y ofrecerlos al público de una manera artística.

-En la música de Roldán, Varése, Cage, Antheil, Reich, Xenakis, Aperghis, Globokar, Chávez, Enríquez, Ibarra, Tudón, Toussaint, Baca, Lavista, Novoa, Soto, Infanzón, Waller, etc., se encuentran las bases del desarrollo de un nuevo perfil de percusionista. En nuestras manos está el otorgar a nuestros percusionistas universitarios ese perfil profesional.

Epílogo

Octavio Paz habla de la poesía y nos dice:

...el lector otorga realidad al poema.²⁶³

el poema se hace y deshace enfrente de nosotros.

Parfraseando a Paz: en la música, es el compositor quien otorga realidad a su imaginación por medio de la partitura, de la pista de sonidos o de ambas.

Por su parte el intérprete otorga realidad a la partitura por medio de su interpretación, lo más fidedigna, respetuosa, cuidada e informada que le es posible.

El oyente otorga realidad a la música. Y a través del intérprete ...la música se hace y deshace enfrente de nosotros.

Alfredo Bringas Sánchez, Mayo de 2012.

²⁶³ Paz, Octavio, *La Casa de la Presencia, Obras Completas I, La otra voz*, México 1995 FCE, p. 304

BIBLIOGRAFÍA

- Abromont, Claude, Montalembert, Eugène, *Teoría de la Música*, FCE, México D.F., 2005
- Alcaráz, José Antonio. *Hablar de Música. Conversaciones con compositores del Continente Americano*, México, 1982. UAM Iztapalapa
- Aretz, Isabel, relatora, *América latina en su música*, Ed. Siglo XXI, México, 1983
- Busoni, Ferruccio, *Pensamiento Musical*, UNAM, Depto. de Música, México, 1975
- Cage, John, *Silence, Lectures and Writings by John Cage*, Wesleyan University Press, 1961
- Cage, John, *For the Birds: In conversation with Daniel Charles*, Marion Boyers, London, 1981
- Carpentier, Alejo, *La música en Cuba*, FCE, México, 1946
- Cowell, Henry, editor, *American Composers on American Music: A Symposium* Stanford University Press, California, 1933
- De la Rue, Jan: *Análisis del Estilo Musical*, Ed. Labor, 1989, Barcelona España
- Feder, Stuart, *The Life of Charles Ives*, Cambridge University Press, UK, 1999
- Ferrara, Lawrence: *Philosophy and the Analysis of Music*, Greenwood Press, 1991, Westport, CT
- Georges Charbonnier: *Entretiens avec Edgard Varèse*, Pierre Belfond, Paris, 1970
- Ives Studies*, Cambridge University Press, NY, 1997
- Kyle, Gann, *America's Music*, University of Illinois Press, 1992, 3rd. Ed.
- Marco, Tomás, *Pensamiento musical y Siglo XX*, Ed. Fundación Autor, Madrid, 2002
- Meyer, Krzysztof, *Shostakovich, su vida, su obra, su época*, Alianza, Madrid 1997
- Milhaud, Darius, *Notes without music*, Da Capo Press, NY 1970
- Moreno Rivas, Yolanda. *La Composición en México en el Siglo XX*. CNCA, México, 1994
- Moreno Rivas, Yolanda, *Rostros del Nacionalismo en la Música Mexicana*, ENM, UNAM, México, 1995
- Nieto, Velia, *Piano del Siglo XX, Trece obras de autores latinoamericanos*, México 2005, ENM UNAM
- Orovio, Helio. *Música por el caribe*, Ed. Oriente, Santiago de Cuba, 1994
- Ouellette, Fernand: *Edgard Varèse*, Seghers, Paris, 1966
- Paz, Octavio, *La Casa de la Presencia*, F.C.E. Tomo I, México, D.F., 1995



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

- Priberg, Fred K., *Música de La Era Técnica*, EUDEBA, 1961
- Schwartz, E., Barney Childs, Holt, Rinehar, Winston, Editors, *Contemporary Composers on Contemporary Music*, NY, Chicago, Sn. Fco., 1998
- Slonimsky, Nicolás, *Music since 1900*, Schirmer Books, 1994
- Routh, Francis, *Stravinsky*, Javier Vergara S.A., Buenos Aires, 1990
- Russolo, Luigi, *The Art of Noises*, Translated from the italian with an Introduction by Barclay Brown, Prendagon Press, New York, 1986, p. 23
- Taruskin, Richard, *Stravinsky and the Russian Traditions*, Berkeley, University of California, 1996
- The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Macmillan Publishers Limited, London, 2001
- Wen-Chung, Chou, *Varése: semblanza del hombre y su música*, UNAM, Difusión Cultural, Cuadernos de Música, #2, México, 1968
- Pritchett, James, *The Music of John Cage*, Cambridge University Press, 1999

Bibliografía sobre Carlos Chávez.

- Alcaráz, José Antonio. *Carlos Chávez, Un constante Renacer* INBA, CENIDIM, México, D.F., 1996.
- Alcaráz, José Antonio. *Hablar de Música. Conversaciones con compositores del Continente Americano*, México, D.F., 1982. UAM Iztapalapa.
- Bitran, Yael/Miranda, Ricardo. *Dialogo de resplandores: Carlos Chavez y Silvestre Revueltas*, México, D.F., INBA, 2002
- Carlos Chávez : Catálogo completo*
Realizado por Rodolfo Halffter con la colaboración de Carmen Sordo Sodi y Alicia Muñiz Hdez., Sociedad de Autores y Compositores de Música, México, D.F., 1971
- Carlos Chávez. *Obras II, Escritos periodísticos (1940-1949)*, El Colegio Nacional, México, D.F., 2000
- Carmona, Gloria. *Epistolario selecto de Carlos Chávez*, Fondo de Cultura Económica, México, D.F., 1989
- Carmona, Gloria. *Homenaje Nacional a Carlos Chávez*, Instituto Nacional de Bellas Artes: SEP, México, D.F., 1979
- Chávez, Carlos. *Escritos periodísticos, 1916-1939 /* Compilación y edición de G. Carmona, El Colegio Nacional, México, D.F., 1997
- Estrada, Julio, Editor. *La Música de México*, UNAM, México, D.F., 1984, Tomo 5

- García Morillo, Roberto. *Carlos Chávez : Vida y obra*, Fondo de Cultura Económica, México, D.F., 1960
- Lavista, Mario. *Textos en torno a la música*, CENIDIM. México D.F., 1988
- Moreno Rivas, Yolanda, *Rostros del Nacionalismo en la Música mexicana*, ENM, UNAM, México, 1995
- Parker, Robert L. *Carlos Chávez: a guide to research*, Garland Publishing, NY, 1998
- Parker, Robert L. *Carlos Chávez, el Orfeo Contemporáneo de México* CONACULTA, Ríos y Raíces, México D.F. 2002
- Parker, Robert, *Tres panoramas en torno a Carlos Chávez*, Dir. Gral. de Publicaciones del CNCA, México, 2009

Bibliografía sobre Manuel Enríquez:

- Alcaráz, José Antonio. *Manuel Enríquez. Canciones para un compañero de viaje* INBA CENIDIM, México, D.F., 2001
- González, María Ángeles. Saavedra, Leonora. *Música Mexicana Contemporánea* Fondo de Cultura Económica. SEP 80. México, D.F., 1982.
- Moreno Rivas, Yolanda. *La Composición en México en el Siglo XX* CNCA. México, D.F., 1994

Bibliografía sobre Mario Lavista:

- Alcaráz, José Antonio, *Hablar de Música*, UAM Iztapalapa, México, 1982
- Lavista, Mario. *Textos en torno a la música*, 1988, CENIDIM

Bibliografía sobre Federico Ibarra:

- Ibarra Groth, Federico. *El Compositor como Portador del Tiempo*. Discurso de ingreso a la Academia de Artes. Academia de Artes. CNCA. México, D.F., 1997
- González, M. Ángeles. Saavedra, Leonora. *Música Mexicana Contemporánea*. México. Fondo de Cultura Económica, SEP80, México, 1982

Bibliografía especializada en Percusiones:

- Beck, John H., *Encyclopedia of Percussion*, Garland Publishing, Inc., New York & London 1995
- Blades, James, *Percussion instruments and their history*, Edition revised, Westport, Connecticut: Bold Strummer, 1992

- Fetterman, William, *John Cage's Theatre Pieces: Notations and Performances*, Overseas Publishers Association, Singapore, 1965
- Guido Facchin, *Le percussioni*, Biblioteca di cultura musicale. Torino 2000
- Holland, James, *Percussion*, Schirmer, Yehudi Menuhin music guides, NY, 1978
- Patterson, David W., *John Cage: Music Philosophy and Intention 1933-1950*, *Studies in Contemporary Music and Culture*, Routledge Publishing Inc., NY 2002
- Peinkofer, Karl, *Handbook of Percussion Instruments*, Schott, London, 1976
- Pritchett, James, *The Music of John Cage*, Cambridge University Press, Ca., 1999
- Miller, Leta E., *The Art of Noise: John Cage. Lou Harrison and The West Coast Percussion Ensemble*. In: *Perspectives on American Music, 1900-1950*, ed. Michael Saffle, NY, Garland, 2000
- Montagu Jeremy, *Timpany & Percussion*, Yale University Press, New Haven & London, 2002
- Sachs, Curt, *The History of Musical Instruments*, W.W. Norton and Company, Inc., N.Y., 1940
- Schick, Steven, *The Percussionist's Art*, University of Rochester Press, NY 2006
- Spinney, Bradley, *Encyclopedia of Percussion Instruments and Drumming*, Hollywood Percussion Club and Clinic, Hollywood, California, 1955
- Ramada, Manuel, *Atlas de Percusión*, Rivera Editores, Valencia, España, 2000
- Russolo, Luigi, *El Arte de los Ruidos*, Trad. Olga y Leopoldo Alas, Ed. José Antonio Sarmiento y Juan Agustín Mancebo, Centro de Creación Experimental de La Universidad de Castilla-La Mancha, Madrid, 1998
- White, Charles L., *Drums Through the Ages*, Sterling Press, Los Angeles, Ca., 1960

Bibliografía sobre instrumentos musicales prehispánicos:

- Castañeda, Daniel y Mendoza, Vicente T., *Instrumental Precortesiano*, UNAM, México D.F., 1991
- Chamorro, Arturo, *Los instrumentos de percusión en México*, El Colegio de Michoacán, CONACYT, México, D.F., 1984
- Contreras Arias, Juan Guillermo, *Atlas cultural de México, Música*, SEP INAH PLANETA, México D.F., 1988
- Estrada, Julio, editor, *La Música de México, Tomo I, Periodo prehispánico*, UNAM, Instituto de Investigaciones Estéticas, México D.F., 1984

Tesis:

- Deane L. Root, *The Performance Guilds of Edgar Varése* (unpublished Master's thesis), University of Illinois (1971)
- Madrid-Gonzalez, Alejandro Luis. *Los Mapas del deseo. La escritura de la Música Modernista y de Vanguardia en México, 1920-1930*
- Madrid-Gonzalez, Alejandro Luis. *Writing Modernist and Avant-Garde Music in Mexico: Performativity, Transculturation and Identity after the Revolution, 1920-1930*. Ph.D., Musicology, Ohio State University, 2003, xv, 238 p. Research director: Arved Ashby
- Orpen, Rich Lee, *Rhythm Analyses of Compositions for Percussion Ensemble by Chávez, Creston and Varése*. Ph. D. Dissertation, Univ. of Minnesota, 1989
- Padilla, Alfonso, *Dialéctica y música. Espacio sonoro y tiempo musical en la obra de Pierre Boulez*, Tesis doctoral, University of Helsinki, Department of Musicology, Helsinki, 1995
- Peterman, Timothy James, *An examination of two sextets of Carlos Chávez: Toccata for percussion Instruments and Tambuco for six players*, D.M. Dissertation, Univ. of North Texas, 1986
- Peters, Gordon B., *Treatise on Percussion*, Unpublished Masters's thesis, Eastman School of Music, Rochester, NY, 1962
- Saavedra, Leonora. *Of Selves and Others: Historiography, Ideology, and the Politics of Modern Mexican Music*. Ph.D., Historical Musicology, University of Pittsburgh, 2001. xvi, 357 p. Research director: Mary Lewis
- Vanlandingham, Larry Dean, *The Percussion Ensemble: 1930-1945*
Ph. D. Dissertation, The Florida State University School of Music

Artículos de revistas especializadas en Percusiones:

- Percussive Notes, Vol. 8, #1, October, 1970, Keeser, Ronald, *A study of Selected Percussion Ensemble Music of the 20th Century, Henry Cowell*
- Percussive Notes, Vol. 8, #2, December, 1970, Keeser, Ronald, *A study of Selected Percussion Ensemble Music of the 20th Century*
- Percussive Notes, Vol. 8, #3, March, 1971, Keeser, Ronald, *A study of Selected Percussion Ensemble Music of the 20th Century, Barney Childs...*
- Percussive Notes, Vol. 8, #4, Summer, 1971, Keeser, Ronald, *A study of Selected Percussion Ensemble Music of the 20th Century, Edgar Varése...*

- Percussive Notes, Vol. 9, #1, Fall, 1971, Novotney, Eugene, *Focus Day 2002: Percussion Ensemble Retrospective Celebration*
- Percussive Notes, Vol. 25, # 5, summer 1987
- Percussive Notes, Vol. 36 #4, August 1998, Williams, B. Michael, *John Cage: Professor, Maestro Percussionist, Composer*
- Percussive Notes, Vol. 37, # 6, December 1999, Frock George, *Ionisation: An Analytical Interpretation*
- Percussive Notes, Vol. 37, # 6, December 1999, Falvo Robert, Uncovering a Historical treasure, José Ardévol's "Study In The Form of a Prelude and Fugue" (1933)
- Percussive Notes, Vol. 38 #3, June 2000, Girsberger, Russ, *Darius Milhaud's "La Création du monde": The problems with the parts*
- Percussive Notes, Vol. 40 #5, October 2002, Rosen Michael, *A survey of compositions written for the percussion ensemble*
- Percussionist, Vol. 4 #2, January, 1967, Rosen Michael, *A survey of compositions written for the percussion ensemble*
- Percussionist, Vol. 4 #3, March, 1967, Rosen Michael, *A survey of compositions written for the percussion ensemble*
- Percussionist, Vol. 4 #4, May, 1967
- Percussionist, Vol. 9 #3, Spring, 1972
- Vanlandingham, Larry Dean, *THE PERCUSSION ENSEMBLE: 1930-1945- 1*
- Percussionist, Vol. 9 #4, Summer, 1972
- Vanlandingham, Larry Dean, *THE PERCUSSION ENSEMBLE: 1930-1945- 2*
- Percussionist, Vol. 10 # 1, Fall, 1972
- Vanlandingham, Larry Dean, *THE PERCUSSION ENSEMBLE: 1930-1945- 3*
- Percussionist, Vol. 10 # 2, Winter, 1972
- Vanlandingham, Larry Dean, *THE PERCUSSION ENSEMBLE: 1930-1945- 4*
- Percussionist, Vol. 10 # 3, Spring, 1973
- Vanlandingham, Larry Dean, *THE PERCUSSION ENSEMBLE: 1930-1945- 5*
- Percussionist, Vol. 10 # 3, Summer, 1973
- Vanlandingham, Larry Dean, *THE PERCUSSION ENSEMBLE: 1930-1945- 6*
- Percussionist, Vol. 13 #1, Fall 1975, Hardt, Herb and Summer, J.D., *An interview with Carlos Chávez*

- Percussionist, Vol. 17 #1, Fall 1979, Warren, Howe, *The Percussionist's Guide to Darius Milhaud's La Création du Monde*
- Percussion Notes Research Edition, March 1984, Gann, Kyle, *The Percussion Music of John J. Becker*
- Percussive Notes Research Edition, September 1985, Austin, Larry, *Charles Ives's Life Pulse Prelude for Percussion Orchestra: A realization for Modern Performance from Sketches for his Universe Symphony*

Revistas:

- Clave, *Revista Cubana de Música*, Año 4, No. 3, 2002, *Influjos y reflujos en el ámbito de la música de concierto americana (1920-1950)*
- La Colonia Cubana*, Revista Mensual, La Habana, Diciembre 1, 2004, *Historia de la Música Cubana de Concierto*: <http://www.AmericanComposersOrchestra.com>
- Revista Musical Chilena, N° 198, julio-diciembre de 2002, Paraeskevoidis, Graciela, *Edgard Varèse y su relación con músicos e intelectuales latinoamericanos...*
<http://www.latinoamerica-musica.net/compositores/varese/paras-es.html>
- Nuestra Música, Año V, Núm. 17, 1er trimestre de 1950, México D.F.
- Nuestra Música, Año V, Núm. 17, 1er trimestre de 1950, México D.F., Bal y Gay, Jesús, *La Sinfonía de Antígona de Carlos Chávez*
- Revista Pauta #10, UAM Iztapalapa. INBA, México, D.F., Abril 1984
- Revista Pauta #14, UAM Iztapalapa. INBA, México, D.F., Abril 1985
- Revista Pauta #16, UAM Iztapalapa- INBA, México, D.F., Octubre de 1985
- Revista Pauta #17, UAM Iztapalapa. INBA, México, D.F., Enero 1986
- Revista Pauta #50-51, INBA CENIDIM, México, D.F., Sep-abril 1994
- Revista Pauta #57-58, INBA CENIDIM, México, D.F., Enero-junio 1996,
- Revista Pauta #67, CNCA, INBA, México, D.F., Julio-Septiembre 1998
- Saber Ver, No. 27., *Futurismo*, Ed. Televisa, México, 1997

Partituras editadas:

- Chávez, Carlos, *Tambuco*, Score, Mills Music Inc. NY, 1967
- Estrada, Julio, *Memorias para Teclado*, Ediciones Salabert, París, 1971
- Ibarra Groth, Federico. *La Chute des Anges (La Caída de los Ángeles)*, Ediciones Mexicanas de Música, A.C. México, D.F., 1992
- Kraft, William, *Histoire du Soldat percussion part*, New Music West, 1992

-Xenakis, Iannis, *Persephassa*, Éditions Salabert, Paris, 1970

Discografía de música sinfónica, de cámara y para ensamble en donde las percusiones tienen un especial protagonismo:

-*Antheil: Ballet Mecanique*, Daniel Spalding, Conductor, Philadelphia Virtuosi Chamber Orchestra, Naxos, Philadelphia, 2001

-*Antología de la Música Mexicana Contemporánea de Percusiones*, UNAM, Voz Viva MN 31, Julio Vigueras A. Director y compilador, México, 2007, UNAM, ENM, RADIO UNAM, SACM

-*Carlos Chávez*, 1994. Dorian Recordings. Serie: *Music of Latinamerican Masters*, La Camerata-Tambuco, Eduardo Mata, Director Musical, DOR 90215

-*Complete chambers works of Carlos Chavez*, Vol. 3, West Chamber Music/Tambuco Percussion Ensemble, Cambria Master Recordings, Lomita, CA, 2005

-*Darius Milhaud*, Orchestre National de Lille, Dir. Jean-Claude Casadesus, 2005, NAXOS 8.557287

-*Darius Milhaud, Les Cgoéphores*, Igor Markevitch, Orchestre Lamoureux, Paris, Deutsche Grammophon, Hamburg 1957-60, 449748-2 GOR

-*Drums along the Pacific, music by Lou Harrison*, New Albion Records, San Fco., Ca., 2003

-*Historic Works for Percussion Ensemble (1931-1942)*, Thomas Siwe, Conductor, Equilibrium, MI, USA, 2002

-*John Cage Works for Percussion Vol. I (1935-1941)*, Amadinda Percussion Group, Hungaroton Classic HCD 31844

-*John Cage Works for Percussion*, Amadinda Percussion Group/ Quatour Hélios, Wergo, Bonn, 1991, WER 6203-2, 286 203-2

-*Made in America, The complete works of William Russell*, Essential Music, percussion, Mode Records, NY, 1993

-*Música Futurista*, Antología sonora, Cramps Records, Germany 1989

-*Restless, Endless, Tactless*, Music by Beyer, Becker, Cowell, Davidson, Green, Strang, Meehan/Perkins Duo and the Baylor Percussion Group, New World Records, NY, 2011

-*Rítmicas, Tambuco Percussion Ensemble*, Dorian Recordings, 1997, DOR 90245

-*Shostakovich, Songs of the Woods, The Nose*, Michail Jurowsky, Conductor, Kolner Rundfunk Sinfonie Orchester, Koln, 1996



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

- Tambuco*, Quindecim, FONCA, Difusión Cultural UNAM. México 1996
- Tambuco Grabaciones de Estreno*, Quindecim, CONACULTA, FONCA, México, 2000, QP01081
- Varése, The complete works*, Ricardo Chailly, Conductor, Royal Concertgebouw Orchestra, DECCA, London 1994
- Versus 8 Travesías*, Versus 8 Percussion Quartet, Boiler Records, Conservatorio de Las Rosas, Morelia Mich., 2008
- Virtuoso Timpani Concertos*, Alexander Peter, Conductor, Dresden Philharmonic Chamber Orchestra, 2004, NAXOS, 8.557610.
- Velia Nieto en concierto*, Voz Viva No.10, UNAM, México 1975

Apéndice 1

Disco I. Grabaciones anexas a la tesis doctoral

Obras pioneras para Ensamble de Percusiones

1. Amadeo Roldán: *Rítmica #5* (1930) 2' 20"

2. Amadeo Roldán: *Rítmica #6* (1930) 2' 08"

Interpreta: Tambuco Percussion Ensemble: *Rítmicas*, Dorian Recordings, 1997

3. Edgar Varése: *Ionisation* (1931) 5' 52"

Interpreta: Riccardo Chailly, Asko Ensemble: *Varése: Complete Works*

4. Carlos Chávez: *I. Toccata for Percussion* (1942), *Allegro Sempre Giusto* 4' 39"

5. Carlos Chávez: *II. Toccata for Percussion, Largo* 4' 05"

6. Carlos Chávez: *III. Toccata for Percussion, Allegro Un Poco Marziale* 3' 25"

Interpreta: West Chamber Music/Tambuco Percussion Ensemble: *Complete chambers works of Carlos Chavez*, Vol. 3, Cambria Master Recordings

Tres obras selectas del repertorio mexicano

7. Carlos Chávez: *Tambuco* (1964), *Animato, non Troppo Mosso* 5' 51"

8. Carlos Chávez: *Tambuco, Lento* 4' 57"

9. Carlos Chávez: *Tambuco, Vivo* 5' 13"

Interpreta: West Chamber Music/Tambuco Percussion Ensemble: *Complete chambers works of Carlos Chavez*, Vol. 3, Cambria Master Recordings

10. Manuel Enríquez: *Políptico* (1983) 14' 55"

Interpreteta: Orquesta de Percusiones de la UNAM, *Antología de la Música Mexicana Contemporánea de Percusiones*, UNAM, Voz Viva MN 317

11. I. Federico Ibarra: *La Chute des Anges* (1983): *I. L'Ordre* 3' 46"

12. Federico Ibarra: *La Chute des Anges: II. L'Appel* 3' 29"

13. Federico Ibarra: *La Chute des Anges: III. La Lutte et La Chute* 3' 39"

Interpteta: Orquesta de Percusiones de la UNAM, *Antología de la Música Mexicana Contemporánea de Percusiones*, UNAM, Voz Viva MN 317



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Apéndice 2

Disco II. Grabaciones anexas a la tesis doctoral

Cuartetos de marimbas:

1. Raúl Tudón: *Cuarteto #2 Movimiento I* 4' 31"

2. Raúl Tudón: *Cuarteto #2 Movimiento II* 4' 26"

3. Raúl Tudón: *Cuarteto #2 Movimiento III* 3' 56"

Interpreta: Tambuco Ensemble de Percusión, *Tambuco*, Quindecim, FONCA, Difusión Cultural UNAM. México 1996

4. Eugenio Toussaint: *La Chunga de la Jungla* 10' 31"

Interpreta: Tambuco Ensemble de Percusión, *Grabaciones de Estreno*, Quindecim, CONACULTA, FONCA, México, 2000

Obras con dotaciones grandes, mixtas:

5. Ignacio Baca Lobera *Fase II*: 12' 58"

Interpreta: Tambuco Ensemble de Percusión, *Grabaciones de Estreno*, Quindecim, CONACULTA, FONCA, México, 2000

6. Mario Lavista: *Danza Isorrítmica* 9' 01"

Interpreta: Tambuco Ensemble de Percusión, *Grabaciones de Estreno*, Quindecim, CONACULTA, FONCA, México, 2000

Obras con instrumentos y técnicas de ejecución folclóricos

7. Eduardo Soto Millán: *Corazón Sur* 14' 18"

Interpreta: Tambuco Ensemble de Percusiones, *Tambuco*, Quindecim, FONCA, Difusión Cultural UNAM. México 1996

8. Leopoldo Novoa: *Sabe como é?* 8' 48"

Tambuco Ensemble de Percusiones, *Colombia*, Quindecim, FONCA, 2004

Obras para ensamble de percusiones con sonidos electrónicos:

9. Raul Tudón: *Rhythmic structure of the wind I* 10' 21"

Grabación en vivo realizada por Tambuco Ensemble de Percusiones en la Sala Nezahualcóyotl en octubre de 2009

Se entregan en discos anexas las obras:

•Héctor Infanzón: *Hematofonía* 7' 04" Obra para sonidos corporales

Interpreta: Tambuco Ensemble de Percusiones, *El Devenir de la Noche*, Música de Cámara de Héctor Infanzón, CONACULTA, FONCA, México, 2012

•Felipe Waller: *Teguala*, obra para ensamble de percusiones con sonidos electrónicos

Interpreta: *Ear Massage Percussion Quartet*, Karnatic Lab Records, 2010