

MARÍA DEL ROSARIO ÁLVAREZ MARTÍNEZ, catedrática de Historia de la Música de la Universidad de La Laguna

INFORMA

Que D. JUAN JAVIER RODRÍGUEZ RODRÍGUEZ, en posesión del Diploma de Estudios Avanzados por esta Universidad y con el título de Profesor Superior en Música (especialidad de Percusión) equivalente a una Licenciatura (Real Decreto 1542/1994, de 8 de julio), ha realizado bajo mi dirección y en el Departamento de Historia del Arte y Filosofía de la Universidad de La Laguna, la Tesis Doctoral titulada PRIMERAS OBRAS ESCRITAS PARA CONJUNTO DE PERCUSIÓN EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX.

El trabajo, inserto en una de las líneas de investigación del mencionado Departamento, reúne todos los requisitos exigibles en una Tesis Doctoral: metodología clara y apropiada, objetivos planificados y desarrollados adecuadamente tras una investigación amplia, así como análisis exhaustivamente detallados en cada uno de los aspectos que presentan las partituras, permitiéndole llegar a conclusiones válidas.

Por todo ello, como Directora de la Tesis, autorizo su presentación para que se proceda a su pertinente tramitación.

En La Laguna, a 2 de diciembre de 2015

FDO. Rosario Álvarez Martínez



Universidad
de La Laguna

Departamento de Historia del Arte y Filosofía

TESIS DOCTORAL

*Primeras obras escritas para conjunto de percusión,
en la primera mitad del siglo XX.*

Autor: Juan Javier Rodríguez Rodríguez
Directora: Dra. Rosario Álvarez Martínez

- 2015 -

AGRADECIMIENTOS:

A la Directora de la tesis, Dra. Rosario Álvarez Martínez, por apoyarme y guiarme en esta investigación, por brindarme sus consejos desde su profundo conocimiento y experiencia.

A mi compañera de vida, Yudi Acosta, por su gran implicación personal y profesional, por el apoyo incondicional y la infinita paciencia.

A mis profesores de música y a todas las personas que han contribuido, de una forma u otra, a mi formación como persona, músico y percusionista.

A mis padres.

ÍNDICE DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN.....	15
Justificación del tema.....	26
Estado de la cuestión.....	28
Objetivos.....	32
Métodos y procedimientos de trabajo.....	33
CAPÍTULO 1. LOS COMPOSITORES Y SUS OBRAS.....	37
1.1. Amadeo Roldán Gardes.....	37
1.1.1. Catálogo de obras.....	55
1.2. Edgard Varèse Achille.....	57
1.2.1. Catálogo de obras.....	74
1.3. Henry Dixon Cowell	75
1.3.1. Catálogo de obras.....	83
1.4. John Milton Cage	91
1.4.1. Catálogo de obras.....	103
1.5. Carlos Antonio De Padua Chávez Y Ramírez	117
1.5.1. Catálogo de obras.....	123
1.6. Otros autores de obras para conjunto de percusión.....	129
1.6.1. John Joseph Becker	129
1.6.2. William Russell Wagner	132
1.6.3. José Ardévol Gimbernat	136
1.6.4. Lou Silver Harrison.....	141
CAPÍTULO 2. CONTEXTO SOCIOCULTURAL EN EL QUE SE CREARON LAS OBRAS.....	147
2.1. Cuba: <i>Rítmicas V y VI</i>	149
2.2. Francia: <i>Ionización</i>	151
2.3. Estados Unidos: <i>Ostinato Pianissimo y First Construction (in metal)</i>	153
2.3.1. <i>Ostinato Pianissimo</i>	154
2.3.2. <i>First Construction (in metal)</i>	155

2.4.	México: <i>Toccata para Instrumentos de Percusión</i>	156
CAPÍTULO 3. TENDENCIAS MUSICALES DE LAS OBRAS.....		161
3.1.	Las Rítmicas.....	161
3.1.1.	<i>Rítmica V (Tiempo de son)</i>	161
3.1.2.	<i>Rítmica VI (Tiempo de rumba)</i>	163
3.2.	<i>Ionización</i>	165
3.3.	<i>Ostinato Pianissimo</i>	166
3.4.	<i>First Construction (in metal)</i>	167
3.5.	<i>Toccata para Instrumentos de Percusión</i>	170
CAPÍTULO 4. RECURSOS INSTRUMENTALES.....		175
4.1.	Las Rítmicas.....	175
4.1.1.	<i>Rítmica V</i>	175
4.1.2.	<i>Rítmica VI</i>	176
4.2.	<i>Ionización</i>	177
4.3.	<i>Ostinato Pianissimo</i>	178
4.4.	<i>First Construction (in metal)</i>	179
4.5.	<i>Toccata para Instrumentos de Percusión</i>	180
CAPÍTULO 5. ANÁLISIS FORMAL DE LAS OBRAS.....		183
5.1.	Las Rítmicas.....	183
5.1.1.	<i>Rítmica V (Tiempo de son)</i>	183
5.1.2.	<i>Rítmica VI (Tiempo de rumba)</i>	201
5.2.	<i>Ionización</i>	213
5.3.	<i>Ostinato Pianissimo</i>	233
5.4.	<i>First Construction (in metal)</i>	248
5.5.	<i>Toccata para instrumentos de Percusión</i>	275
CONCLUSIONES.....		305
BIBLIOGRAFÍA.....		317

Introducción

INTRODUCCIÓN

Con la aparición de los primeros idiófonos en el Paleolítico inferior y de los membranófonos en el Neolítico, comienza la andadura de dos familias instrumentales que se agrupan, desde el Renacimiento, bajo el término de instrumentos de percusión.

Los idiófonos son instrumentos hechos de materiales sonoros por naturaleza, de los que se pueden obtener sonidos sin la añadidura de una piel tensada como en el caso de los membranófonos. Se pueden clasificar en varios tipos:

- 1- Idiófonos sacudidos: partes sonoras que golpean unas contra otras cuando se sacude el instrumento, como por ejemplo: las maracas, los cascabeles, entre otros.
- 2- Idiófonos frotados: instrumentos con cuerpo de metal, cristal u otro material que al ser frotado vibra y produce sonido, como por ejemplo: las copas de cristal, los cuencos tibetanos, entre otros.
- 3- Idiófonos raspados: ralladores o palillos con muescas en los que la colisión se crea raspando, dando como resultado una serie de golpes, como por ejemplo: el güiro, la carraca, entre otros.
- 4- Idiófonos entrechocados: pares de instrumentos similares que producen el sonido chocando entre sí, como por ejemplo: las castañuelas, las claves, entre otros.
- 5- Idiófonos golpeados: consistentes en una o más piezas de material sonoro golpeados, generalmente, con baquetas, como por ejemplo: la caja china, el triángulo, el xilófono, entre otros.
- 6- Idiófonos soplados: puestos en vibración mediante el empleo del aire, como por ejemplo: distintos tipos de sonajeros.
- 7- Idiófonos pulsados: el sonido es generado por una lámina fina que entra en vibración al ser pulsada, como por ejemplo: la marímbula, la kalimba, entre otros.

Evidentemente, no podemos detenernos a hablar de los instrumentos de percusión desde el punto de vista organológico, pero sí queremos hacer hincapié, en esta introducción, en cómo dicha familia se fue incorporando a los grupos instrumentales y más tarde, a partir del Renacimiento, a la orquesta en la música occidental.

En la Edad Media se utilizaban dentro de las músicas populares y se pueden ver con profusión en la iconografía, tanto en escena de tipo profano como religioso, en las que aparece especialmente el carrillón. Desde entonces, los membranófonos comenzaron a afianzarse en las bandas de los ejércitos como instrumentos de guerra. Por esa época, las cruzadas habían alterado la organización militar de los países europeos y la nueva infantería, como los soldados orientales, necesitaba música que la impulsara. De esta manera incorporaron a sus filas el pífano y el tambor. Aquí, marcar el tiempo era más importante que la melodía, el estrépito se convirtió en una necesidad apremiante. Los poemas épicos germanos del siglo XIV hablan del *grosse hersumper*, es decir, los grandes tambores militares. Sobre esto, el compositor y teórico alemán, Sebastian Virdung escribió en su libro, *Música Getutscht*, publicado en 1511:

“(...) ahora entre nosotros se da el nombre de tympana a los grandes timbales de cobre del ejército, que los príncipes tienen en su corte. Son enormes calderos estruendosos. Molestan a los pobres viejos honrados, a los enfermos, a los devotos que estudian, leen y oran en los monasterios y pienso y creo que es el diablo quien los ha inventado y fabricado (...)”

Virdung no era el único en desaprobado la desmesura que rodeaba a los timbaleros y sus instrumentos. En un documento de mediados del siglo XVI consta, que la arrogancia de que hizo gala un barón alemán en su visita a un noble francés irritó tanto a los franceses, que destrozaron sus timbales ante el asombro del barón. Tales casos no fueron frecuentes y el timbal, como los demás instrumentos de percusión, fue incorporándose poco a poco a la vida musical.

A comienzos del siglo XVII, el timbal se empezó a introducir en las orquestas de la época. En la obra de Ben Jonson, *The Golden age Restored* (*La edad de Oro recuperada*), de 1616, los demonios hicieron su salida a escena y bailaron al son de dos timbales y trompetas. Más adelante, en 1628, Orazio Benevoli los usó en su *Misa Festiva*, obra escrita para la consagración de la catedral de Salzburgo, en la que Benevoli los afinó en intervalo de cuarta y los combinó con las trompetas, como ya lo había hecho Jonson.

En 1685, uno de los hermanos Philidor (François y André), músicos de la corte de Luis XIV, escribieron un volumen de *Pièces de Trompette et Timbales à 2, 3 et 4 parties*, y se dedicaron a reunir una gran colección de marchas y toques para trompetas y tambores de casi todos los países europeos. Estos hermanos llegaron a componer y ejecutar una marcha para dos pares de timbales solos, quizás el primer dúo escrito para este instrumento:

The image displays a manuscript score for a piece titled "Batteries de Timbales" by Philidor. The score is divided into two pages, 106 and 107. Page 106 features two parts: "Partie de Philidor caduc" and "Partie de Philidor laune". The title is "Batteries de Timbales" and the subtitle is "Marche de Timbales a. 2. timbales qui a été joué et batut par Philidor au Carnaval de Marseille a. 3. Couplettes en 1685 par les 2. Philidor laune et caduc". The score consists of four systems of music, each with two staves. The first system is labeled "1. Couplet", the second "2. Couplet", the third "3. Couplet", and the fourth "4. Couplet". Page 107 continues the score with two systems, each with two staves, labeled "5. Couplet" and "6. Couplet". The notation includes various rhythmic values and rests, typical of a drum score.

Fig. 1. Partitura manuscrita de la obra *Batteries des Timbales*.

A finales del siglo XVII, los timbales se hallaban ya bien establecidos en su posición de instrumentos orquestales. Fue entonces, cuando el compositor británico Henry Purcell, valorando su importancia musical, les confió un fragmento en el IV acto de su ópera *The Fairy Queen (La Reina de las Hadas)*, de 1692, hecho que quedó recogido como el primer pasaje solista de timbales, como instrumento orquestal.

Poco se conoce del uso de los timbales en la orquesta después de Purcell. Fueron los compositores Johann Sebastian Bach y Georg Friedrich Haendel quienes le devolvieron su espacio orquestal. Al analizar la forma en la que Bach usaba los timbales se aprecia la vinculación casi total del instrumento con las trompetas y el coro, y su empleo de forma invariable en festividades o ceremonias públicas. En total, los timbales figuran en cuarenta y nueve composiciones de Bach: treinta y nueve de música de iglesia, siete cantatas profanas y tres de música orquestal.

Por su parte, el empleo que hizo Haendel de los timbales fue, ante todo, rítmico, aunque era plenamente consciente de las posibilidades dramáticas de estos instrumentos, afirmación que se desprende de la manera en que los usó en sus obras con coro. Sobre esto y refiriéndose a la primera entrada de los timbales en el coro del *Aleluya*, nos comenta Charles L. White:

*"(...) pocos compositores posteriores a este gran maestro han escrito para los timbales de manera tan eficaz como lo hizo Haendel. El coro del Aleluya de El Mesías sigue siendo una de las partes más complejas y logradas que se hayan escrito para timbales, y también uno de los mejores ejemplos de escritura de acuerdo con el carácter de estos instrumentos (...)"*¹.

Haendel hizo uso de los timbales en algunas de sus obras y en la *Música para los reales fuegos artificiales* de 1749, también incorporó las cajas. En el minuetto dice Haendel: *La terza volta tutti insieme and the side drums* (la tercera vez todos juntos y las cajas) y en la obertura indica *Tymp 3 per parte* (timbal en la tercera parte).

¹ - C. L. White. *Drums Through the Ages*. (Los Ángeles: Sterling Press, 1960), 147.

Desde la conquista de Constantinopla por los turcos, en 1453, hasta principios del siglo XVIII, la Europa Oriental estuvo en contacto con los ejércitos turcos; repetidas veces los soldados occidentales estuvieron expuestos a la música salvaje que embriagaba a los regimientos turcos con sonidos estridentes de triángulos, acentuados por resonantes címbalos y estruendo de tambores. Hacia 1700, cuando el poder militar del Imperio Turco había sido vencido, los ejércitos europeos victoriosos comenzaron a imitar a las bandas otomanas.

En este sentido, en Europa se le dio el nombre de música turca a la agrupación de bombo, címbalos y triángulo; combinación que empleó Joseph Haydn en su *Sinfonía Militar* de 1794.

La introducción de estos instrumentos se debió a la predilección en esta época por los temas turcos en las artes occidentales. Se pueden encontrar ejemplos de esta moda en los argumentos de numerosas óperas cómicas, tales como el *Cadi dupé* (1761) y *La reencontré imprévue* (1764) de Christoph Willibald Gluck, el *Die Entführung aus dem Serail* (*El rapto en el Serrallo*) (1781) de Wolfgang Amadeus Mozart y la *Caravane du Caire* (1783) de André Grétry.

Con la moda turca, el triángulo comenzó a usarse con la finalidad de incorporar color a la obra. Pasó a ser miembro estable de la orquesta en la primera mitad del siglo XIX, aunque ya muchos compositores habían hecho uso de él, entre ellos Gluck en *Iphigénie in Tauride* (1779), Mozart en *El rapto en el Serrallo* y Haydn como hemos citado antes, etcétera.

Pero fue el pianista y compositor húngaro, Franz Liszt, quien elevó el triángulo a la categoría de solista en el *Concierto nº1 para Piano* en 1849, donde el instrumento intervino a solo con el piano, lo que según se cuenta llamó mucho la atención en su estreno.

Por otra parte, un destacado ejemplo de su uso puramente tímbrico se encuentra en el último movimiento de la *Novena Sinfonía* de Ludwig van Beethoven de 1823, que, siendo fiel a sus antecesores, lo utilizó en el *finale* de esta obra

maestra, la percusión a la turca, en la que además del triángulo, también había bombo y platos.

La *Novena Sinfonía* destacó también por el papel que el compositor le dio a los timbales, su uso y la manera en la que escribió para estos instrumentos. Con el tiempo se ha considerado una de las mejores escrituras de timbales de la historia. Al respecto, el reconocido musicólogo británico, F. E. Kirby dijo:

“(...) *Beethoven elige con sumo cuidado el timbal exacto que quiere para cada momento en particular, incluso para pasajes en tutti (...)*”

Asimismo, el compositor francés, Hector Louis Berlioz fue pionero e inspirador, no solo en la escritura, sino también en muchos avances que se hicieron en la época en la construcción de instrumentos de percusión. La primera mitad del siglo XIX fue un período de muchos cambios y en París, ciertamente, fue esta una etapa de fuerte actividad en la sección de percusión de la orquesta, sobre todo en lo que se refiere a los timbales. En 1845, apareció el famoso *Methode de Timbales* de J. G. Kastner, quien se lo dedicó a M. Poussard, un destacado virtuoso por quien Kastner evidentemente sentía gran estima.

Es también en la primera mitad del siglo XIX parisino donde encontramos un acentuado cambio de color en la sección de percusión, resultado de la ampliación del uso de los miembros ya establecidos en ella y de la introducción de más instrumentos.

Un ejemplo de lo antes expuesto lo encontramos en 1800, cuando el compositor francés, François-Adrien Boieldieu usó dos triángulos (agudo y grave) en su ópera *El Califa de Bagdad*. Por su parte, Daniel-François Auber, en la partitura de *Le Maçon (El Albañil)* en 1825, le otorgó un puesto al yunque (*enclume*).

También por esos años encontramos el látigo (fouet) en la composición de J. G. Kastner, *Les Cris de París (Los gritos de París)*. El gong apareció en obras de François Joseph Gossec, Gaspare Spontini, Jacques Fromental Halévy, Giacomo

Meyerbeer, Luigi Cherubini, así como en otras de Berlioz. Todo este movimiento sobre la familia y los instrumentistas de percusión, motivó el que el propio Berlioz escribiera para un gran número de instrumentos e intérpretes en su *Sinfonía Fantástica* en 1830, así como en la *Grande Messe des Morts* (Gran Misa de muertos), *Requiem* compuesto en 1837, donde el uso de los timbales y los instrumentos de percusión no tiene precedente como se observa en la siguiente figura, correspondiente al comienzo del *Tuba mirum*.

143. REQUIEM. TUBA MIRUM Berlioz.

Andante maestoso

4 Flutes, 2 Oboes and 4 Clarinets in C

8 Bassoons

4 French Horns in E \flat

4 French Horns in F

4 French Horns in G

4 Cornets with pistons in B \flat

4 Tenor Trombones

1 Double-bass Ophicleide with pistons

2 First Trumpets in F
2 Second Trumpets in E \flat

4 Tenor Trombones

4 Trumpets in E \flat

4 Tenor Trombones

4 Trumpets in low B \flat

4 Tenor Trombones
2 Ophicleides in C

2 Ophicleides in B \flat

2 Drummers on 1 pair of Kettledrums in D, F,
tuned in minor thirds

2 Drummers on 1 pair of Kettledrums in G, E \flat
tuned in minor sixths

1 pair of Kettledrums in G \flat , B \flat ,
tuned in major thirds

1 pair of Kettledrums in B, E,
tuned in fourths

1 pair of Kettledrums in A, E \flat ,
tuned in diminished fifths

1 pair of Kettledrums in A \flat , C,
tuned in major thirds

1 pair of Kettledrums in G, D \flat ,
tuned in diminished fifths

1 pair of Kettledrums in F, B \flat ,
tuned in fourths

Bass Drum in B \flat

1 Bass Drum with 2 padded drumsticks

Gong and Cymbals (3 pairs)
Cymbals, like the gong, struck with
a drumstick or padded stick

These 4 small orchestras of brass instruments are to be placed apart at the 4 corners of the great choral and instrumental body. Only the horns remain within the main orchestra.

1 drummer for each of these 4 pairs of kettledrums: in all, 16 drummers and 8 pairs of kettledrums.

4th orchestra, 1st oboe, 1st clarinet, north corner

4th orchestra, 2nd oboe, 2nd clarinet, east corner

4th orchestra, 3rd oboe, 3rd clarinet, west corner

4th orchestra, 4th oboe, 4th clarinet, south corner

All drumsticks with sponge ends

Diese große Trommel ist aufrecht zu stellen, die Wirbel sind mit zwei Paukenschlägeln auszuführen.

Viol. I. *cresc. molto*

Viol. II. *cresc. molto*

Violon. *cresc. molto*

Chor. (Baß.)

Vcl. u. Kontrab. *cresc. molto*

Fig. 2. Comienzo del *Tuba mirum*, donde observamos cómo Berlioz escribió para 16 timbales tocados por 10 percusionistas, además de utilizar dos bombos, gong y varios platos.

Si en la capital francesa los compositores estaban enfrascados en sus experimentos con la percusión; en Alemania, Felix Mendelssohn escribía espléndidas partes para los timbales, como por ejemplo, en su *Cuarta Sinfonía “Italiana”* de 1833 y en el Scherzo de *El Sueño de una Noche de Verano* en 1832, donde escribió uno de los solos más bonitos del repertorio de este instrumento.

Cuando Mendelssohn murió en 1847, su compatriota Richard Wagner ya había escrito *Rienzi*, *El Holandés Errante* y *Tannhäuser*. Wagner, quien fue un ardiente admirador de Mendelssohn, mostró una similar estima por el timbal, pues ya una de sus primeras obras (escrita a los 17 años) se titula *Paukenschlagouvertüre (Obertura del golpe de timbal)*. No solo recreó el timbal en sus obras, sino que en el primer acto de *El Holandés Errante*, el golpe del tam tam simboliza el chapoteo del ancla al caer al agua; en *El Oro del Rhin* no escatima en usar dieciocho partes para yunques: seis pequeños, seis grandes y seis muy grandes.

De igual manera, en las obras de Johannes Brahms encontramos a otro experto en la explotación de las posibilidades de los timbales. En su cuarta sinfonía, por ejemplo, tres timbales refuerzan la tónica dominante y subdominante, solo en el tercer movimiento. Es en esta cuarta sinfonía donde también usó el triángulo.

En Francia, en 1874, apareció de la mano de Camille Saint-Saëns, el xilófono, instrumento que ya tenía su antecesor en el *xylosistrón*, pero que hasta este momento no se había usado en el repertorio orquestal. Ese año, Saint-Saëns representó mediante el sonido del xilófono el entrecocado de los huesos de los muertos en su *Danza Macabra*. El compositor volvió a emplear el xilófono años después, en 1886, en su suite de catorce movimientos, *El Carnaval de los Animales*, donde aparece en el duodécimo movimiento titulado, *Fósiles*, y en el final.

Por otra parte, es conocido que los compositores rusos escriben muy bien para timbales. Serguéi Prokofiev escribió una parte para tres timbales de su *Sinfonía Clásica* en 1917 y para caja en la marcha final de *Pedro y el Lobo* en 1936. Es,

además, autor de un estudio virtuoso para cinco timbales. Esta obra denota un profundo conocimiento del instrumento.

Asimismo, las obras de Alexander Tcherepnin también evidencian un conocimiento del instrumento, entre las que se encuentra la *Sonatina para tres timbales*. Lo mismo ocurre en las composiciones de Serguéi Rachmaninov, a quien cualquier percusionista puede recordar por su exquisito uso del bombo y los platos en *pianissimo*, en su *Segundo Concierto para Piano*.

Como referimos anteriormente, no es de sorprender que rusos y alemanes escriban tan bien para los timbales, ambos países poseen una larga tradición de timbaleros de primera categoría.

El compositor alemán Richard Strauss, lo mismo en *Salomé* que en *Der Rosenkavalier (El Caballero de la Rosa)*, llevó al límite la seguridad y la eficacia en la escritura para timbales con pedal. Es imposible no reconocer la calidad de su escritura para timbales, como en la *Sinfonía Doméstica* y en *Vida de Héroe*, así como en las partes para cuatro timbales de *Burleske*, *München Waltz*, *Schlagoberswaltzer* y *Till Eulenspiegel*.

Por otro lado, desde la primera hasta la última obra de Igor Stravinsky, el empleo de la percusión alcanza uno de sus puntos más altos. En muchos casos, sobre todo en sus primeras obras, se dan instrucciones muy concretas para el uso de estos instrumentos. Ya en *El pájaro de fuego* en 1910, se expresa la intención de que en determinado pasaje del timbal, este se toque con las dos manos de manera muy rítmica. También es conocido en esta obra, el reiterativo pasaje totalmente a solo que lleva el xilófono. Por otra parte, en *Petrushka* en 1911, se confía una parte importante al *glockenspiel* y al xilófono, como frecuentes solos para timbales acompañados de caja sin bordones y platos con baquetas de metal. También aparece una combinación de bombo y platos escrita para un único intérprete.

Otra gran obra que siguió a *Petrushka* fue *La Consagración de la Primavera* en 1913, que ha sido calificada como una de las obras más importantes del pasado siglo XX, en la que la percusión consta de los siguientes instrumentos: un mínimo de cinco timbales, bombo, platos, tam tam, triángulo, pandereta, címbalos antiguos y güiro. Fue este mismo maestro quien llevó la percusión hasta el terreno de los pequeños conjuntos con su obra *La Historia del Soldado* de 1918, escrita para tres actores y siete instrumentos, violín, contrabajo, fagot, corneta, trombón, clarinete y percusión, en la que exige el máximo de la técnica al percusionista, como intérprete solista.

Al comienzo de la partitura de *La Historia del Soldado*, se indica la disposición de los instrumentos de percusión: bombo, caja grande, caja pequeña, caja militar sin bordones, pandereta, triángulo y un plato. Asimismo, la partitura contiene muchas y muy detalladas instrucciones para el percusionista, por ejemplo, el posicionamiento exacto de ciertos instrumentos en un movimiento en particular; la manera de tocar un determinado pasaje y el tipo de baquetas que debe usar. En diversos momentos de *La Historia del Soldado* se percibe la influencia del jazz, pues la instrumentación guarda cierto parecido a las bandas de *dixieland* de Nueva Orleans, Estados Unidos. Por otro lado, el sincopado del batería de jazz (y posiblemente también la de sus antecesores en África) aparece reflejado a menudo en esta obra, sobre todo el patrón rítmico de las cajas en el *ragtime*.

La suite *Los Planetas*, escrita en 1917 por Gustav Holst, es otra de las grandes composiciones tanto para orquesta como para nuestra familia instrumental. Sus partituras están salpicadas de efectos de percusión muy conseguidos y bien calculados. Holst tenía un alto concepto de la percusión y opinaba que todos los alumnos de música deberían estudiar al menos un curso de percusión, que les dotaría de un buen sentido del ritmo.

Como vemos en estas primeras décadas del siglo XX, el uso de la percusión irá siendo cada vez más habitual, no solo dentro de la orquesta, sino que comenzará a tener mayor protagonismo en formaciones más pequeñas, así como a nivel

solista. De ahí que encontremos en 1930, el primer *Concierto para percusión y Orquesta* de Darius Milhaud, la *Música para Cuerda, Percusión y Celesta* compuesta en 1936, más la *Sonata para dos Pianos y Percusión* de 1937, de Béla Bartók. Otra obra importante de este período fue *First Concerto for Flute and Percussion* compuesto por Lou Harrison en 1939, solo por citar algunos ejemplos.

Podemos decir que quizás el auge y desarrollo de la percusión estuvo en cierta medida relacionado con el de otros instrumentos, pero desde el momento en que aparecen las primeras obras escritas exclusivamente para esta familia, su evolución tomó un camino independiente.

En 1930 las *Rítmicas V y VI* del compositor cubano Amadeo Roldán, fueron las primeras obras escritas exclusivamente para un conjunto de estos instrumentos. Un año más tarde, en 1931, el compositor francés Edgard Varèse, escribió *Ionización*, también para conjunto de trece percusionistas. Estas dos obras constituyen el punto de partida de este nuevo camino, a las que le siguieron otras como *Abongo* en 1933, de John Becker; *Fugue for Eight Percussion Instruments* en 1933, de William Russell; *Estudio en Forma de Preludio y Fuga* en 1933, de José Ardévol; *Ostinato Pianissimo* en 1934, de Henry Cowell; *Quartet* en 1935, *Trío* en 1936, *First Construction (in metal)* en 1939, de John Cage; *Tributes for Charon* en 1939, de Lou Harrison; y *Toccata para Instrumentos de Percusión* en 1942, de Carlos Chávez; entre otras.

No obstante, este notable repertorio que acabamos de mencionar, no ocupa en su totalidad nuestra investigación. Hemos seleccionado cinco de estas primeras obras escritas para conjunto de percusión, *Rítmica V y VI*, *Ionización*, *Ostinato Pianissimo*, *First Construction (in metal)* y *Toccata para Instrumentos de Percusión*, para analizarlas en profundidad, así como a sus autores y las influencias que percibieron en el momento de componerlas, así como sus motivaciones.

El criterio de selección que seguimos para escoger las obras a investigar estuvo sujeto a diversos factores. Por un lado, no encontramos las partituras editadas de las obras *Abongo*, *Fugue for Eight Percussion Instruments*, *Estudio en Forma de Preludio y Fuga*, y *Tributes for Charon*; por lo cual tuvimos que descartarlas.

Por otra parte, en el caso de John Cage, a pesar de que *Quartet* y *Trío* son sus primeras dos obras escritas para conjunto de percusión, para cuatro y tres percussionistas, respectivamente; decidimos analizar su tercera obra, *First Construction (in metal)*, debido a la importancia que tiene, no solo dentro de su amplio catálogo, sino dentro del propio repertorio escrito para conjunto de percusión en general, además de por la maestría con que Cage usa los recursos compositivos y los instrumentos de esta numerosa familia.

Justificación del tema.

Como hemos visto anteriormente, desde el siglo XIX se viene experimentando con los instrumentos de la percusión, aumentando considerablemente su uso y protagonismo dentro de la llamada orquesta sinfónica, pero creemos que el comienzo del siglo XX fue el punto de partida de lo que constituye el desarrollo imparable de este conjunto instrumental.

La proliferación de músicas e instrumentos folclóricos, la aparición de estilos musicales urbanos o populares como el jazz, entre otros, así como los adelantos tecnológicos, además de la evidente inquietud y atrevimiento de los compositores, han ido labrando este camino. Los percussionistas, por su parte, han ido ganando en calidad y en dominio de una gran variedad de técnicas, debido al incremento de esta familia instrumental, que abarca membranófonos e idiófonos, empleando para su ejecución, desde sus propias manos, hasta dos, cuatro y seis baquetas.

Con el devenir de los años, se han creado formaciones multi-instrumentales para dúo, trío, cuarteto e incluso para un solo ejecutante, que incluyen varios

instrumentos, a veces, no solo de diferente morfología y técnica de ejecución, sino incluso, de diferentes culturas del mundo.

Asimismo, comienzan a aparecer sucesivamente, obras de gran calidad escritas tanto para solistas como para conjunto, y ahí es donde centramos nuestra investigación, porque creemos que estas cinco primeras obras escritas para conjunto de percusión, en la primera mitad del siglo XX, son de una importancia vital para el entendimiento de muchas de las obras posteriores, así como para poder comprender el desarrollo de estos instrumentos; además de constituir obras maestras de la música.

Las cinco obras que ocupan nuestra investigación son:

- *Rítmicas V y VI* (1930) de Amadeo Roldán
- *Ionización* (1931) de Edgard Varèse
- *Ostinato Pianissimo* (1934) de Henry Cowell
- *First Construction (in metal)* (1939) de John Cage
- *Toccata para Instrumentos de Percusión* (1942) de Carlos Chávez

Con el análisis de estas obras, pretendemos demostrar cómo estos cinco compositores asumieron los riesgos de ser de los primeros en combinar solo instrumentos de percusión y crear obras con sonoridades hasta entonces desconocidas. Comprenderemos por qué estas cinco obras constituyen la base de lo que se desarrolló después y, de esta manera, haremos nuestras las palabras del compositor y crítico musical, Tomás Marco, quien afirmó:

*"(...) la percusión es el gran instrumento del siglo XX."*²

Comprobaremos, además, que los aportes que hicieron estos autores en sus respectivas composiciones, siguen vigentes en la actualidad y sirven de guía a percusionistas, compositores y músicos en general. Tenemos a Amadeo Roldán

²- Tomado de El País, versión digital. Entrevista a Tomás Marco, sábado, 18 de enero de 2003. En: http://elpais.com/diario/2003/01/18/babelia/1042848402_850215.html (Consultado el 15-09-2015).

escribiendo, por primera vez en la historia, para un conjunto de percusión con instrumentos y patrones rítmicos específicos de la cultura afrocubana; a Edgard Varèse creando una enorme masa sonora, con la, hasta entonces, nunca vista cantidad de trece instrumentistas de percusión; a Henry Cowell repitiendo estructuras para generar un ostinato que incluye, además de instrumentos de percusión de las más diversas culturas, un piano usado de manera muy poco convencional, el conocido *string piano*. Por otra parte, nos encontramos ante la genialidad de John Cage, dejándonos una obra construida con estructuras medidas y estudiadas para conformar casi más una pieza arquitectónica que musical, además de utilizar una gran variedad de instrumentos. Y por último, contemplamos la obra de Carlos Chávez, tratando la percusión con gran sutileza e incluyendo ritmos e instrumentos indígenas mexicanos en una estructura musical clásica por excelencia.

Estado de la cuestión.

Como percusionista y como docente durante casi veinte años, siempre me ha inquietado investigar sobre el origen y el uso de los instrumentos de esta apasionante familia. Creo que al conocer estos aspectos podremos dominar mejor las posibilidades tanto técnicas, como musicales, que este instrumento ofrece.

La percusión, como ya hemos visto, es, sin lugar a dudas, el conjunto instrumental que más ha evolucionado en el último siglo y, contrastantemente, llama la atención que es el que menos información literaria tiene recogida. No es extraño escuchar a colegas percusionistas o a los mismos alumnos quejarse porque no encuentran nada, o casi nada, escrito sobre los timbales, los platillos, la caja, el xilófono o cualquiera de estos instrumentos, de los que quieran leer alguna información.

Lo cierto es que cada vez se componen más obras, se publican más libros técnicos para la trasmisión y enseñanza de los conocimientos, pero apenas se encuentra literatura dedicada a los instrumentos de percusión, a su historia, a su

origen. Igualmente, escasean escritos que hagan referencia a las obras musicales, bien sean de conjunto, como es el caso de nuestra investigación o bien sean de solistas. El magnífico libro *Percussion Instruments and their History (Los instrumentos de percusión y su historia)* de James Blades, varias veces editado y actualizado, sigue siendo, por excelencia, el material de obligatoria referencia para consultar cualquier dato.

No deja de ser cierto que es una familia muy numerosa y heterogénea y que, quizás, podemos llamarla “joven” dentro de lo que se conoce como música culta; pero se necesitan más trabajos escritos, más investigaciones, que contribuyan al conocimiento y entendimiento de estos instrumentos y de las obras escritas para ellos. De esta manera, estaríamos aportando información vital, no solo para los percusionistas profesionales, sino para los músicos en general, estudiantes, compositores o cualquier persona que tenga curiosidad y se interese por conocer el tema.

Por otro lado, la mayoría de la literatura que hay está en inglés y mucha de ella es difícil encontrarla en librerías o en bibliotecas de España. En internet se hallan algunos artículos interesantes en páginas como www.pas.org (*Percussive Arts Society*), pero una gran parte de ellos están dedicados a aspectos técnicos e interpretativos y, algunos pocos, al análisis de obras o investigaciones históricas sobre algún instrumento.

Evidentemente, por ser compositores latinoamericanos, hemos encontrado alguna literatura sobre la vida y obra, tanto de Carlos Chávez como de Amadeo Roldán en lengua castellana, algunos libros y artículos sobre John Cage y muy pocos sobre Henry Cowell y Edgard Varèse. De estos tres últimos autores, la mayor parte de los pocos escritos que se encuentran, no están en castellano.

No hemos hallado ningún material que haya abordado de manera específica un análisis de las obras que vamos a tratar en esta tesis doctoral. Muchos autores reconocen la valía y la importancia de ellas, tanto para la percusión como para la música en general, pero, o bien hablan sobre los métodos usados por el

compositor para la creación de la obra, o bien se explican solo las características de su música, se mencionan como importantes referentes, etcétera, pero no se aborda como lo pretendemos hacer en esta investigación.

No obstante, hemos encontrado una tesis doctoral publicada en 2004 por el Departamento de Música de la Universidad de Illinois, titulada: *The Compositional Procedures used in John Cage's Six Short Inventions, First Construction (in metal), and spontaneous earth*, cuyo autor, Jesse James Guessford, analiza las tres obras de Cage y este material, además de aportarnos información muy útil para nuestro trabajo, nos ha servido también para contrastar nuestro análisis de la obra *First Construction (in metal)*.

Igualmente, consultamos un trabajo de investigación del Departamento de Musicología de la Universidad Complutense de Madrid, publicado en septiembre de 2010 y titulado: *Las Rítmicas V y VI de Amadeo Roldán y la Toccata para instrumentos de percusión de Carlos Chávez: análisis comparativo de dos aproximaciones vanguardistas al nacionalismo y la modernidad latinoamericanos*; de Lester Rodríguez Gómez, que también nos ha ayudado y nos ha aportado información sobre estas dos obras, pero en modo alguno sus análisis.

Por otro lado, hemos revisado libros, artículos de revistas especializadas, programas de mano, entre otros materiales, que hablan de las obras en general, pero, como planteamos anteriormente, ninguno de ellos hace un análisis exhaustivo de las mismas, desde el punto de vista formal y musical.

Justamente, la escasez bibliográfica que nos aqueja ha imposibilitado incorporar en esta investigación varias de las obras para conjunto de percusión que forman parte del período que abarcamos. Hemos tenido que obviar algunas de estas composiciones que cronológicamente comprenden el repertorio que debiéramos analizar ya que no están las partituras editadas. Entre la segunda y tercera obra que analizaremos, *Ionización* y *Ostinato pianissimo*, hallamos cuatro obras, también para conjunto de percusión, escritas en 1933; dos de ellas, de autores norteamericanos: *Abongo*, para quince percusionistas, de John Becker y *Fugue*

for Eight Percussion Instruments, para ocho percusionistas, de William Russell. Otra de ellas corresponde al compositor español, nacionalizado cubano, José Ardévol, *Estudio en Forma de Preludio y Fuga* de 1933, para veintidós percusionistas. Lo mismo ocurre con la obra *Tributes for Charon*, compuesta en 1939 por el norteamericano Lou Harrison, para tres percusionistas y reloj despertador.

En el caso de John Becker, tenemos conocimiento que gran parte del catálogo de sus obras se encuentra en la Biblioteca Pública de Nueva York para las Artes Escénicas y otra parte en la biblioteca de *University of St. Thomas, Minnesota*. Por otro lado, *Tributes for Charon* de Lou Harrison, la localizamos en la *University of California*. Nos pusimos en contacto con estas instituciones y efectivamente, tienen las partituras y manuscritos de ambos compositores, pero están a disposición del público en formato físico, no digital, por lo que nos ha sido imposible acceder a estos archivos.

Objetivos

- Investigar y profundizar en los hechos y circunstancias que se dieron para la composición de estas cinco obras.
- Analizar formalmente cada una de las obras escritas para conjunto de percusión en la primera mitad del siglo XX.
- Valorar la repercusión del uso de estos instrumentos y sus aportes en el desarrollo de la música contemporánea.
- Aportar un material que sirva tanto para percusionistas, compositores o para cualquier músico que se interese por las primeras obras escritas para conjunto de percusión.

Métodos y procedimientos de trabajo.

Para nuestra investigación, siendo una tesis que tiene como base la historia de las primeras obras para conjunto de percusión en la primera mitad del siglo XX, el procedimiento que nos ha facilitado recopilar toda la información que precisamos fue el método bibliográfico-documental.

Según aparece recogido en el libro Metodología de la Investigación de Roberto Hernández Sampieri, el método bibliográfico-documental incluye las fuentes primarias y las secundarias. Las primarias, *“proporcionan datos de primera mano, pues se trata de documentos que contienen los resultados de estudios, como libros, antologías, artículos, monografías, tesis y disertaciones, documentos oficiales, reportes de asociaciones, trabajos presentados en conferencias o seminarios, artículos periodísticos, testimonios de expertos, documentales, videocintas en diferentes formatos, foros y páginas de internet, entre otros.”*³

Por su parte, las fuentes secundarias, *“son listas, compilaciones y resúmenes de referencias o fuentes primarias publicadas en un área del conocimiento en particular, las cuales comentan artículos, libros, tesis, disertaciones y otros documentos especializados.”*⁴

La primera parte de la investigación consistió en la búsqueda y adquisición de las partituras de las cinco obras. Hubo que pedir las a tiendas especializadas en partituras para percusión. De Percusonic, en Madrid-España, nos llegaron *Ionización*, *First Construction (in metal)* y *Toccata para Instrumentos de Percusión*; las de *Rítmica V y VI*, nos llegaron del Museo Nacional de la Música de La Habana, Cuba; y *Ostinato Pianissimo*, nos la enviaron de *Steve Weiss Music*, en Estados Unidos. A partir de ese momento comenzamos el análisis formal, mientras, simultáneamente, compilábamos todo el material bibliográfico sobre los compositores y sus obras. Como ya hemos dicho, en ocasiones fue bastante complicado debido a la escases de este.

³ - Roberto Hernández Sampieri, Carlos Fernández-Collado y Pilar Baptista Lucio. Metodología de la Investigación. Cuarta Edición. (México: McGraw-Hill/Interamericana Editores, S. A. De C. V., 2006), 68.

⁴ - *Ibidem*.

La bibliografía la extrajimos de libros, revistas, notas de prensa, entrevistas, programas de mano, notas de los autores y páginas webs; todo lo que nos brindara información relevante para esta investigación.

El análisis formal lo hicimos partiendo de la máxima estructura de las obras, hasta llegar a las estructuras más pequeñas: las frases, los motivos e incluso la célula melódica o rítmica. En alguna de ellas, como en *Ostinato Pianissimo* fue más sencillo, la propia composición de la obra y la repetición de frases en forma de ostinato lo evidencia; pero en otras, como *First Construction (in metal)*, fue una ardua tarea por todas las estructuras y el material sonoro y rítmico que en este caso empleó John Cage.

Por otra parte, creamos unas tablas que nos permiten visualizar mejor la cantidad y la variedad instrumental que usaron los compositores, así como las diferentes combinaciones que se hicieron entre una obra y otra.

También nos pareció interesante buscar toda la información biográfica sobre los compositores, sobre lo que vivieron en el momento de la composición de sus obras. Es sabido que en composición musical muy pocas cosas ocurren por azar, casi todo tiene una razón de ser y los compositores no dejan de ser seres humanos a los que les influye directa o indirectamente su cultura, su entorno, la sociedad en la que viven, e incluso, en ocasiones, la política. Es por ello que hemos dedicado un capítulo al marco socio-cultural de la época en que se compusieron las obras.

Capítulo 1. Los compositores y sus obras

CAPÍTULO 1. LOS COMPOSITORES Y SUS OBRAS.

1.1. Amadeo Roldán Gardes.



Compositor, profesor, violinista y director de orquesta.

“Sólo podremos ser público, en el sentido activo artístico de la palabra, si somos capaces de atender y de entender sinceramente, con absoluta imparcialidad, la forma expresiva de una idea bella (...) considerando siempre que hay tantas formas de belleza como genios artísticos y que no porque nuestro gusto se halla formado con una orientación determinada es en él donde únicamente reside la belleza (...)”¹

Amadeo Roldán

Amadeo Roldán nació en París el 12 de julio de 1900, hijo de madre cubana y padre español, la casualidad fue la responsable de ese nacimiento francés. Sus padres residían en España y habían viajado a París para visitar la Exposición

¹ - José Piñero Díaz. “Prólogo”, en *Algo sobre apreciación musical*. Amadeo Roldán (Ed.). (La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1980), 8.

Internacional² de 1900. Su padre, de nombre Moisés Roldán, era un acomodado comerciante español y su madre, Albertina Gardes, mulata oriunda de Santiago de Cuba, una mujer notablemente culta que hizo para sus hijos las veces de maestra y los inició en el piano desde muy temprana edad. Albertina interpretaba al piano y les enseñaba obras de Manuel Saumell³ e Ignacio Cervantes⁴ así como coplas santiagueras de comparsas.

La niñez y la primera juventud de Roldán transcurrieron en Madrid. El 5 de junio de 1908 ingresó en el Conservatorio de Música y Declamación de esta ciudad como alumno de solfeo y teoría de Don Pablo Hernández⁵, estudios que culminó al siguiente año con brillantes calificaciones. En 1910 se inició en el violín, primero fue alumno del profesor Agustín Soler y más tarde de Antonio Fernández Bordas. Comenzó a estudiar Armonía y Composición con Conrado del Campo y Zabaleta (compositor y violista) y posteriormente, con Benito García de Parra en 1913.

En el año 1917 se graduó de violinista y obtuvo el Premio Sarasate otorgado por el conservatorio y consistente en mil pesetas y un diploma acreditativo, lo que le facilitó su incorporación en la Orquesta Filarmónica de Madrid, con la que ofreció conciertos en varias plazas de España. Paralelamente a los estudios

² - Exposición Universal es el nombre genérico de varias exposiciones de gran magnitud que se celebraron por todo el mundo desde la segunda mitad del siglo XIX. La primera que se celebró fue en 1851 en el palacio de Cristal en Hyde Park de Londres; y en este período que abarca de 1851 a 1933 aproximadamente, estas exposiciones mundiales se centraron en el comercio y en la presentación de avances tecnológicos. Justamente, con motivo de la Exposición Universal de París, en 1900, se inauguraron en esa ciudad la Estación Orsay, ahora Museo de Orsay; el Petit Palais, el Grand Palais y el puente Alejandro III; verdaderas reliquias de la arquitectura parisina.

³ - Manuel Saumell Robredo (La Habana 1817-1870). Considerado el precursor del nacionalismo cubano en la música. Pianista y notable compositor de contradanzas, de adaptaciones de óperas y canciones de otros compositores.

⁴ - Ignacio Cervantes Kawanagh (La Habana 1847-1905). Músico cubano, virtuoso del piano y compositor, está considerado la más importante influencia de la música cubana del siglo XIX.

⁵ - Pablo Hernández (1834-1910). Profesor y Primer Premio del Conservatorio de Música y Declamación. Organista de la Real Basílica de Nuestra Señora de Atocha.

musicales realizó sus estudios de bachillerato en el Instituto General y Técnico del Cardenal Cisneros, donde obtuvo el grado de Bachiller en Ciencias y Letras el 28 de junio de 1916.

En octubre de 1919 se trasladó junto a su madre y su hermano a la ciudad de La Habana, donde comenzó a trabajar como profesor de música. En medio de una situación económica precaria desempeñó varios trabajos musicales. Tocó como violinista en orquestas de cabaret, en compañías de revistas musicales, de ópera y en restaurantes, mientras dirigía una pequeña orquesta para acompañar películas mudas. Actuó como violinista en la Universidad de La Habana en una serie de conferencias organizadas en febrero de 1920 por la Sociedad Pro-Arte Musical.

Un año más tarde ocupó el atril de viola en la Orquesta de la Sociedad de Música de Cámara dirigida por Alberto Falcón, ilustre pianista y compositor cubano, que había realizado estudios en París. En esta orquesta compartió atril con destacados músicos del panorama musical habanero de la época como el violinista Casimiro Zertucha y el propio hermano menor de Roldán, Alberto Roldán Gardés al violonchelo.

Dos años después, comenzó como violinista en la Orquesta Sinfónica de La Habana, conducida por el maestro Gonzalo Roig, pianista, compositor, director y fundador junto a Ernesto Lecuona⁶ y César Pérez Sentenat⁷ de esta orquesta.

En 1924, ingresó como concertino en la Orquesta Filarmónica de La Habana bajo la dirección de su fundador, Pedro Sanjuán⁸, un hábil orquestador, que ya había

⁶ - Ernesto Lecuona (La Habana, 1895–Tenerife, 1963). Intérprete y compositor cubano, poseedor de un gran virtuosismo pianístico, que de forma ocasional tocó a trío con los hermanos Amadeo y Alberto Roldán.

⁷ - César Pérez Sentenat (La Habana 1896-1973). Pianista y compositor cubano. Pedagogo de gran prestigio. Como compositor su obra se enmarca en un nacionalismo que bebe de las riquezas rítmicas afrocubanas y de los acentos campesinos.

⁸ - Pedro Sanjuán (San Sebastián, 1886–Washington, 1976). Director y compositor madrileño, que desarrolló una gran labor formadora en Cuba.

escrito partituras inspiradas en el folclore español y con quien Roldán recibió clases de composición.

Cabe destacar como dato curioso que en esta misma orquesta tocó como primero de los segundos violines, otro gran compositor, Alejandro García Caturla⁹. Ya por esta fecha Roldán había compuesto varias obras, entre ellas, *Gran suite para violín, violonchelo y Piano* en 1916, *Fuga para cuarteto de cuerdas* en 1916, *Cuarteto en Do* en 1917, *Rima XXI*, sobre versos de Gustavo Adolfo Bécquer en 1917, *Improvisación*, sobre versos de Mariano Brull, en 1917, *Escena Sinfónica*, en 1919, *Scherzo* en 1919. Entre las composiciones de esta época se encuentra también, *Fiestas Galantes* de 1923, la cual es considerada por Roldán como su primera obra profunda, escrita para ocho canciones para voz y piano, sobre poemas de Paul Verlaine. Después de esta, emprendió la composición de una ópera titulada *Deirdre*. En estas últimas dos obras se nota una marcada influencia impresionista, en correspondencia con lo que ocurría en Europa en el momento en que las compuso.

Por otra parte, el 29 de noviembre de 1925 bajo la batuta del compositor y director español Pedro Sanjuán se estrenó la *Obertura sobre Temas Cubanos*, donde utilizó elementos del folclore musical de la isla de Cuba, el escritor Edgardo Martín llegó a afirmar que:

"(...) el siglo XX, para la música cubana, se inicia en 1925, cuando se estrena la obertura(...)"¹⁰

Por otra parte, Alejo Carpentier, novelista, narrador, periodista y musicólogo, considerado como uno de los artífices de la renovación de la literatura

⁹ - Alejandro García Caturla (San Juan de Los Remedios, 1906–La Habana, 1940), contemporáneo de Roldán, discípulo de Pedro Sanjuán y Nadia Boulanger, nos dejó una extensa producción, en la que destaca *La rumba* para orquesta, estrenada por Erich Kleiber. Como Roldán, Caturla murió prematuramente, asesinado por un delincuente común y su pérdida fue tan sentida para la cultura cubana como la de Roldán, si nos atenemos al derroche literario que desencadenaron ambos músicos al dejar el mundo de los vivos.

¹⁰ - Edgardo Martín. *Panorama histórico de la música en Cuba*. (La Habana: Universidad de La Habana, 1971), 37.

latinoamericana, comentó sobre la obra:

*“(...) en los alrededores del año 1920, la música cubana -siempre riquísima en su esencia-, se hallaba en período de franco retraso con respecto a la evolución de la música universal. Nuestros compositores se habían estancado en la explotación de fórmulas fáciles y manidas, sin preocuparse por problemas de orden técnico. Se instrumentaba correctamente, pero sin originalidad; con tal que la melodía << saliera>>, nadie pensaba en aplicarle nuevas formas armónicas. Dominaban los intervalos de tercera y sexta, y la danza, el bolero, la criolla o el zapateo aparecían como las únicas fuentes folklóricas dignas de interesar a un músico bien educado. Los pontífices negaban toda beligerancia a los temas de inspiración afrocubana. Fue ese el momento en que Amadeo Roldán tuvo la revelación de las riquezas inexploradas de esa música. Su obra *Obertura sobre Temas Cubanos* surgió llena de hallazgos sensacionales. En esta *Obertura*, cuyos temas estaban extraído del viejo Cocoyé¹¹, se escucharon, tal vez por vez primera en nuestra música sinfónica, pasajes de batería sola confiados a tambores, güiros, claves y gangarrías. La trascendencia del aporte de Roldán consiste justamente en que fue una realización de las más caras esperanzas de espíritus ansiosos de ver afirmarse el arte nuestro (...)”¹²*

En ese mismo año, Roldán fue elegido secretario de la Sociedad de Solidaridad Musical de La Habana. Organizó en 1926 junto a Carpentier los conciertos de Música Nueva, donde por primera vez el habanero común tomó contacto con las obras más notables de la música de vanguardia de ese tiempo.

De este mismo período fue su segunda obra sinfónica, *Tres pequeños poemas*, estrenada también por Pedro Sanjuán en La Habana el 9 de enero de 1927. En el primer poema, *Oriental*, después de una introducción colorista y con evidente sabor impresionista, emerge definitivamente otro de los temas del *Cocoyé* oriental que ya había inspirado su obra anterior. La segunda parte del tríptico, *Pregón*,

¹¹ - Las coplas del Cocoyé son cantos de comparsa procedentes de uno de los cabildos de negros y mulatos de Santiago de Cuba, Anticipo formal y rítmico del nacionalismo musical cubano. Juan Casamitjana –músico catalán entonces en Cuba– las anotó en 1836 y escribió con ellas una partitura, especie de popurrí. De ahí en adelante estas coplas, tan difundidas en Santiago que llegaron a constituir un verdadero canto nacional, han estado presentes en obras de compositores cubanos: Ubeda, Desvernine, Roldán y otros.

¹² - Zoila Gómez. *Amadeo Roldán*. (La Habana: Arte y Literatura, 1977), 47.

está basada en una auténtica muestra callejera, un sencillo pregón del tamalero¹³ que traza su arabesco melódico en un ambiente cubano. Muy sobria, esta segunda parte contrasta con la anterior y la siguiente, por una mayor estilización de los elementos escogidos, con una indudable suavidad en el tratamiento colorista. Como Carpentier ha apuntado:

*"(...) Oriental nos acaricia; es una caricia un poco acre, en que, por momentos, el placer evoca vagamente el dolor, como en toda verdadera voluptuosidad (...) Pregón nos habla y con tal elocuencia que es su discurso una obra maestra bien difícil de igualar (...) Fiesta negra nos pega, nos golpea implacablemente. Ráfagas de acordes acotados por formidables golpes de tam-tam, son arrancados al metal. Atravesamos un momento de violencia; un cúmulo de recias anarquías armónicas se entroniza en la orquesta. Y, sin tardanza, un agrio motivo de rumba se enuncia; el ritmo, seco, obsesionante, todopoderoso, comienza a sacudir frenéticamente los instrumentos; el tema es zarandeado, triturado, se alza de pronto para volver a caer; si se corporeizara lo veríamos saltar de los metales a las maderas como una gruesa pelota roja. La percusión se inquieta, se multiplica; los percutores típicos se unen a la batería tradicional y pueblan el conjunto de nuevas contundencias, distintos ritmos se desintegran, adquieren carácter propio y se combinan en una polirritmia furiosa (...)"*¹⁴

¹³ - Vendedor ambulante de "tamales", alimento típico cubano elaborado a base de maíz.

¹⁴ - Alejo Carpentier. "Amadeo Roldán y la música Vernácula". Carteles (1927). En *Obras completas de Alejo Carpentier IX. Crónicas 2; Arte, literatura, política*. Volumen 9. Alejo Carpentier (Ed.). (México: Siglo Veintiuno Editores, 1978), 58-59.

TRES PEQUEÑOS POEMAS

Oriental

AMADEO XOLDAN

Flauto y II Flauto
1 y II Flautas
2 Oboes
Corno Inglés
2 Clarinetos en sol
Clarinete Bajo en si b
1 Fagote
Corno en Fa
Corno en Si b
3 Trompetas en Do
Trombones I
Trombon III
Tuba
3 Timpani
Platos
Tam-Tam
Celeste
Arpa
Violín I Div.
Violín II Div.
Viola
Violoncello
Contrabajo

-5-

Fig. 3. *Tres pequeños poemas*, I Movimiento: Oriental

Pregón

The musical score is titled "Pregón" and is part of the second movement of "Tres pequeños poemas". It is written for a large orchestra. The instruments listed on the left are: Flauta, 2 Oboes, Corno Inglés, 2 Clarinetes en Si b, 2 Fagotes, 4 Cornos en Fa (I-II and III-IV), 3 Trompetas en Do, 3 Timpani, Platillo, Celesta, Arpa, Violín I Div. en 4, Violín II Div. en 4, Viola Div. en 4, Violoncello Div., and Contrabajo. The score includes various dynamics such as *p*, *mp*, *mf*, and *sf*. There are also performance instructions like "Sord." and "Pizz.". A circled "1" is located in the upper right corner of the score.

Fig. 4. *Tres pequeños poemas*, II Movimiento: Pregón

Muy pronto fue escuchada fuera de la isla. El reconocido director norteamericano, Nicolái Sokolof la incluyó en enero de 1928 en la programación de la Orquesta de Cleveland, Ohio y, desde entonces, ha sonado en numerosas salas de concierto europeas y americanas.

El estreno de estas dos obras, la *Obertura* y los *Tres pequeños poemas*, efectuado en un intervalo de tiempo relativamente corto, provocó cierto escándalo en la sociedad burguesa de la época. Al siguiente año, trabajó como primer violín en el Cuarteto de La Habana junto al pianista y compositor español Joaquín Turina en el concierto que este ofreció en Cuba. Entre 1928 a 1931, fue el período de más intensa creación musical de Roldán.

La Rebambaramba, ballet afrocubano de 1928, fue la primera de las obras de este período, escrita en un acto con argumento de Alejo Carpentier. Este mismo año, arregló el ballet en forma de *Suite* de cinco números y fue estrenada el 12 de agosto, dirigida por el propio Roldán. Esta *Suite*¹⁵ fue la más ejecutada de todas las partituras en su momento. Otro famoso director, Nicolás Slonimsky, la paseó en su gira por Europa y al respecto dijo:

*“(...) en conciertos de música panamericana que he dirigido en París, Berlín y Budapest, los auditorios se impresionaron tanto con esta música poco conocida, pero embrujadora, que, a pesar de la preconcebida oposición a todo lo que sea trasatlántico y moderno, pidieron la repetición de uno de los movimientos (...)”*¹⁶

¹⁵ - Al decir de las palabras de Alejo Carpentier sobre el estreno de *La Rebambaramba* en París bajo la dirección de Nicolás Slonimski, “Observé entonces que, después de aplaudir la obra y de expresar, acerca de ella, las opiniones más laudatorias, varios compositores mostraban una tenaz insistencia en querer examinar la partitura. Uno de los más interesados era Édgar Varèse. Y no tardó en explicarme las razones de su curiosidad: como en *La rebambaramba* habían sonado por primera vez en París, baterías de güiros, maracas, claves, y otros instrumentos típicos de Cuba, este técnico de la percusión, que hasta entonces había utilizado la percusión con una prodigalidad nunca vista, quería ver cómo Roldán había escrito las partes confiadas al arsenal de la batería criolla. Para estudiar su gráfica conservé la partitura durante varios días. Poco después escribía su obra *Ionización para percusión sola*, en la cual se valía de ciertos procedimientos de notación fijados por nuestro compositor”. En Alejo Carpentier. *Obras completas de Alejo Carpentier XI. Ese músico que llevo dentro 2*. (México: Siglo Veintiuno Editores, 2002), 151.

¹⁶ - Esta opinión de Slonimsky fue publicada en Filadelfia y reproducida en el programa del concierto-homenaje a la memoria de Amadeo Roldán, La Habana, 2 de abril de 1939.

Suite de "LA REBAMBARAMBA" AMADEO ROLDAN

I. (Final del 1er Cuadro)

♩. = 508. m. m.

Flautin o 3ª Flauta. $\text{♩} = 508. m. m.$

2 Flautas. $\text{♩} = 508. m. m.$

2 Oboes. $\text{♩} = 508. m. m.$

Corno Inglés. $\text{♩} = 508. m. m.$

2 Clarinetes (si b) $\text{♩} = 508. m. m.$

Clarinete bajo. $\text{♩} = 508. m. m.$

2 Fagotes $\text{♩} = 508. m. m.$

Contrafagot. $\text{♩} = 508. m. m.$

4 Trompas (Fa) $\text{♩} = 508. m. m.$

3 Trompetas (Do) $\text{♩} = 508. m. m.$

3 Trombones y Tuba. $\text{♩} = 508. m. m.$

Timbales grandes (II) $\text{♩} = 508. m. m.$

Timbales pequeños $\text{♩} = 508. m. m.$

Clave $\text{♩} = 508. m. m.$

Piano (sin tapa) $\text{♩} = 508. m. m.$

Violines. $\text{♩} = 508. m. m.$

Violas. $\text{♩} = 508. m. m.$

Violoncellos. $\text{♩} = 508. m. m.$

Contrabajos. $\text{♩} = 508. m. m.$

Fig. 6. Fotografía tomada en el Museo de la Música de La Habana de la partitura original manuscrita por Roldán.

Este ballet consta de varios temas auténticamente populares con la intención de recrear el modo de vida característico del ambiente negro de la época. La idea de su composición surgió después de una visita que Roldán y Carpentier hicieron a un toque abakuá en el municipio habanero de Regla. Carpentier cuenta cómo Roldán no cesaba de tomar nota en un diminuto cuaderno de papel pautado cuando, de pronto, se empezó a respirar una atmósfera de malestar y hostilidad. Los tambores dejaron de sonar y todos los asistentes a la ceremonia los miraron con dureza. *-¿Qué estás apuntando ahí?-* fue la pregunta directa que le hizo el *Iyamba*¹⁷ que había observado la labor de Roldán. *-Nada... la música...-* respondió el compositor. *-¿Y pa' qué estas apuntando la música?-* le preguntó nuevamente ante la mirada y el silencio de todos los allí presentes. Roldán intentando quitar importancia a lo que ocurría y sin desvelar su verdadera intención, que era tener el material rítmico (nunca antes escrito) de este tipo de ceremonia, contestó. *- Para luego escribir unos danzones-*, pero esta respuesta tampoco le gustó al *Iyamba* que le dijo, *-Si no quieres que se forme una tragedia, guárdate la libreta y el lápiz. Aquí nadie tiene que venir a sacar danzones-.*¹⁸

¹⁷ - Uno de los fieles con más jerarquía, dentro de la religión Abakuá.

¹⁸ - Zoila Gómez. *Amadeo Roldán*. (La Habana: Arte y Literatura, 1977), 63-64.

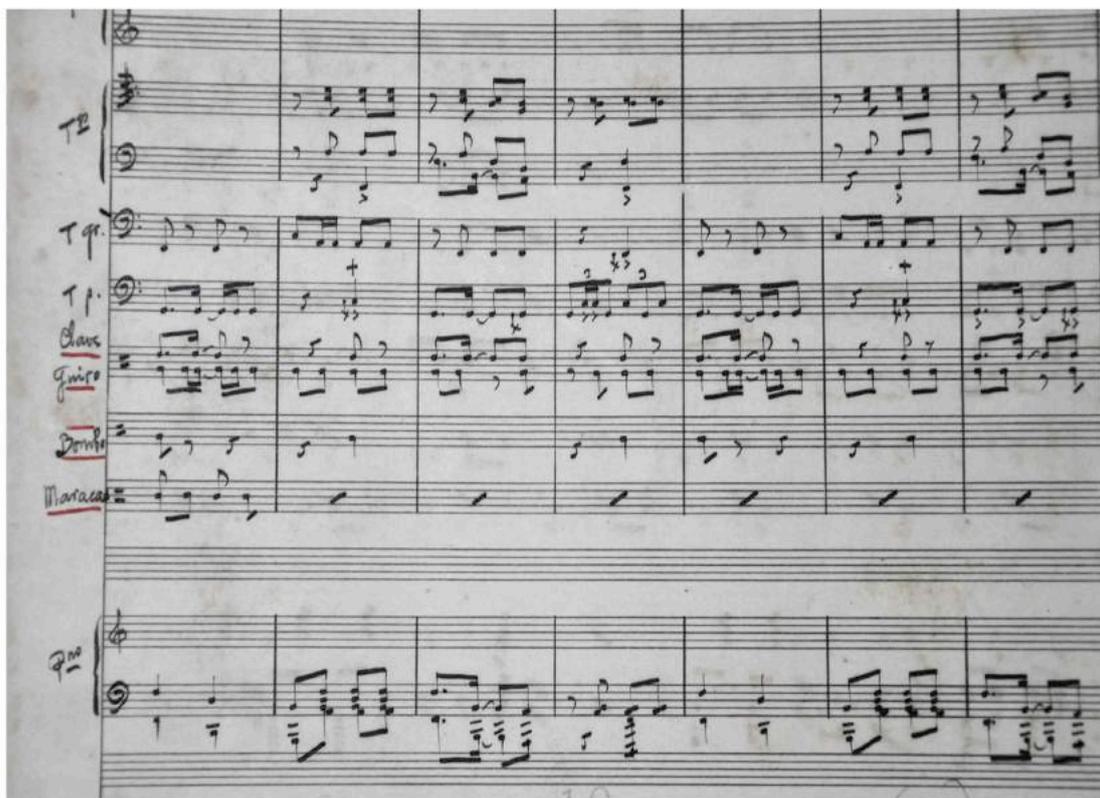


Fig. 7. Fotografía tomada en el Museo de la Música de La Habana, de la partitura original manuscrita por Roldán.

En 1929, el famoso empresario del ballet ruso en Europa, Sergéi Diághilev se interesó por la partitura de este ballet, pero su muerte el 19 de agosto de este mismo año, tronchó la idea de su representación.

La *Danza Negra*, compuesta en 1928, es una obra que Roldán escribió sobre versos homónimos de Luis Palés Matos¹⁹, para voz y siete instrumentos, entre los cuales aparecen tres instrumentos de percusión típicamente cubanos, bongó, maracas y cencerro, además de clarinete en *si bemol*, clarinete en *la*, viola I, viola II.

¹⁹ - Luis Palés Matos (Puerto Rico, 1898-1959). Escritor, poeta y narrador, considerado uno de los principales exponentes de la poesía negrista antillana.

La obra fue estrenada en París en abril de 1929 bajo la dirección de Marius F. Gaillard en la renombrada sala de conciertos *Gaveau* e interpretando la voz la soprano Lydia Rivera²⁰. En el mismo programa de estreno se interpretaron, además, el *Concierto* de Milhaud y las *Intégrales* de Varèse, quienes eran las sensaciones del momento y se interesaron mucho por la obra e instrumentación del joven compositor cubano.

En una carta que le escribió Carpentier a Roldán, detallándole lo acontecido en el estreno de su obra en París le dice sin preámbulos:

*"¡Albricias! ¡Has triunfado en toda la línea! Debes de saber ya, por el cable que te enviamos que tu Danza ha sido bisada. (...) Tu partitura fue admirablemente ejecutada. Tenías cuatro solistas de la Société des Concerts du Conservatoire, es decir, lo mejor de lo mejor. Gaillard te dirigió con amor. Resultado, tu obra fue bisada por una sala llena, en la que no había –es importante decirlo– ni quince cubanos. Es decir: rotundo asentimiento del público francés"*²¹

Más adelante, comenzó a escribir su segundo ballet *El Milagro de Anaquillé* en 1928, que culminó en 1929 y reorquestó en 1931²². Es un ballet afrocubano con argumento de Carpentier al igual que el anterior. En este recreó las contradicciones entre los campesinos y los dueños norteamericanos de un central azucarero.

²⁰ - Lydia Rivera (Cuba, 1906–Nueva York, 1990). Cantante cubana que estrenó un gran número de obras de Roldán y Caturla en París. Actuó también en Cuba. Fue acompañada por Falla, Villa-Lobos y Lecuona, entre otros grandes pianistas de la época. Jugó un papel importante en la música de vanguardia de esos moemntos. En Zoila Gómez. *Amadeo Roldán*. (La Habana: Arte y Literatura, 1977), 69.

²¹ - Zoila Gómez. *Amadeo Roldán*. (La Habana Arte y Literatura, 1977), 69.

²² - *Ibidem*, 70.

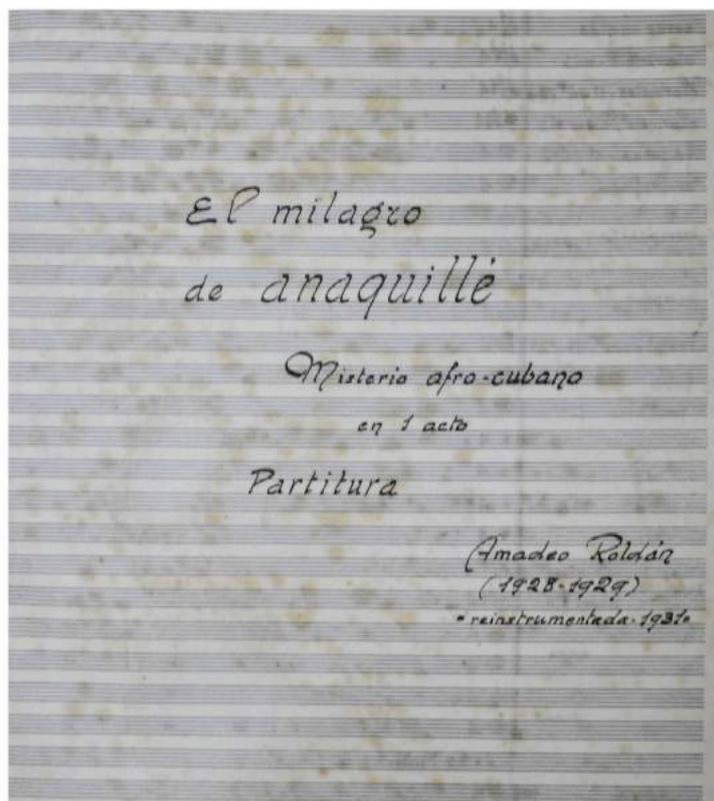


Fig. 8. Fotografía tomada en el Museo de la Música de La Habana de la partitura original manuscrita por Roldán.

Se estrenó el 22 de septiembre de 1929 en versión concierto por la Filarmónica, causando un gran escándalo tanto por la temática, que representaba una clara lucha de clases como por la orquestación, en las que se empleaban cantos yorubas.



Fig. 9. Fotografía tomada en el Museo de la Música de La Habana de la partitura original manuscrita por Roldán.

Este mismo año comenzó a componer *Rítmicas*, la primera serie (*I, II, III, IV*) para seis instrumentos, flauta, oboe, clarinete, trompa y piano. Se estrenaron en La Habana el 3 de agosto de 1930 bajo la dirección de Pedro Sanjuán; luego en *The New Music Society* en San Francisco, California, dirigidas por Adolph Wiess y en 1937 se tocaron en México, dirigidas por el compositor Carlos Chávez.

Las *Rítmicas V y VI* (en tiempo de *son* y tiempo de *rumba*, respectivamente) las compuso unos meses después y solo para instrumentos de percusión. Constituyeron, en palabras del compositor español José Ardévol, un hallazgo prácticamente sin precedentes en el campo de la percusión.²³

Tanto en estas rítmicas como en sus obras anteriores donde hizo uso de ritmos e instrumentos de percusión, Roldán creó una grafía que se convirtió en objeto de estudio para muchos compositores de la época. En este terreno desarrolló un verdadero método donde aparecieron expresados, por primera vez, los ritmos y las posibilidades técnicas de los instrumentos de percusión típicos cubanos; que

²³ - José Ardévol. *Introducción a Cuba: La Música*. (La Habana: Instituto del Libro, 1969), 85.

envió acompañando sus partituras cuando estas se ejecutaban en el extranjero.

En las *Rítmicas V y VI* logró sintetizar los dos géneros musicales más emblemáticos de la cultura cubana, haciendo un verdadero estudio de los patrones rítmicos de cada instrumento. En la *V* estiliza la polirritmia utilizando dos pequeños grupos instrumentales unidos por el bajo. La *VI* es un acercamiento al género de la rumba en el sentido espiritual, representacional, pero no en lo formal, en ella utilizó solo un bloque percusivo. Las estructuras se caracterizan principalmente por su aspecto morfológico, el cual es la reiteración y la superposición de microestructuras rítmicas a modo de ostinatos.

En 1931, compuso *Corujey* inspirado en un poema de Nicolás Guillén²⁴, para coro, dos pianos y dos instrumentos de percusión, obra que estuvo estructurada sobre esquemas del *son*. Se estrenó el 9 de julio de 1932, año en que Roldán también compuso *Tres toques* (De marcha, De rito, De baile).

Más adelante, fue nombrado director de la Orquesta Filarmónica de La Habana, puesto que ocupó hasta su muerte. En el año 1934, Nicolás Slonimsky estrenó sus *Motivos de son*²⁵ en el Town Hall de New York, obra compuesta en 1930 y arreglada en 1933, que consta de ocho canciones (*Negro bembón, Mi chiquita, Mulata, Búcate plata, Ayé me dijeron negro, Tú no sabe inglés, Si tu supiera, Sigue...*), para once instrumentos: clarinete en *la*, clarinete en *si bemol*, trompeta en *do*, violín, viola, violonchelo, contrabajo, bongó, maracas, clave y cencerro.

Otras obras suyas habían sido interpretadas en diversas ciudades del mundo. Ya en este año se le reconocía su talento como creador y renovador de la música

²⁴ - Nicolás Guillén (Camagüey, 1902–La Habana, 1989). Poeta cubano, reconocido poeta, devenido en poeta nacional de la Isla, por la vinculación y los aportes de su obra a la cultura afrocubana. Se le considera el máximo representante de la llamada poesía negra centroamericana.

²⁵ - El propio Roldán en las notas al programa de concierto de la Orquesta Filarmónica, el 28 de marzo de 1937, escribió: "*Motivos de son es una colección de ocho canciones compuestas sobre los notables versos del mismo nombre escritos por el poeta Nicolás Guillén, justamente famoso por sus obras, especialmente por estos Motivos de son, verdaderas pequeñas obras maestras.*". En Zoila Gómez. *Amadeo Roldán*. (La Habana: Arte y Literatura, 1977), 80.

latinoamericana y gozaba de gran prestigio en el panorama internacional.

Posteriormente, fue nombrado director del Conservatorio Municipal de La Habana, que hoy lleva su nombre. Asimismo, estuvo vinculado con el Grupo Minorista²⁶, formado por destacados intelectuales cubanos. Trabajó junto al etnólogo Fernando Ortíz en el estudio y la divulgación de los valores folclóricos de Cuba, en especial los de procedencia africana, que en distintos momentos, desde la instauración de la República, habían sido negados al igual que la presencia de los elementos hispánicos. En estas tareas se unió a Alejandro García Caturla. Ambos son considerados iniciadores del moderno arte sinfónico cubano. Cabe afirmar que fue el líder cubano, figura musical de su época.

Como compositor, fue el primero en integrar afro-elementos de Cuba en la música europea de concierto, además de ser uno de los principales miembros del estilo de composición conocido como afrocubanismo.

Murió víctima de una cruel enfermedad en La Habana, el 2 de marzo de 1939, a los 38 años de edad, cuando había alcanzado una extraordinaria madurez como artista y estaba lleno de potencialidades por explotar en la creación y divulgación de la esencia musical de Cuba.

²⁶ - Entre 1923 y 1925 se evidenció en Cuba un proceso de concientización nacional encabezado, entre otros, por estudiantes universitarios e intelectuales. En este período surgió el Grupo Minorista, cuya *“Declaración revistió formas concretas contra la corrupción oficial, que ha sido definido recientemente como un movimiento que agrupó intelectuales de varias generaciones. Este grupo se reunía diariamente en el hotel Lafayette. Allí tocaba Amadeo Roldán, en un dúo integrado con el pianista Germán Araco. De ese momento proviene su relación con el Grupo Minorista y con los directores de la Revista Avance: Roldán y Caturla se movieron en su ámbito y fueron sus músicos.”*. En Zoila Gómez. *Amadeo Roldán*. (La Habana: Arte y Literatura, 1977), 43-44.

1.1.1. Catálogo de obras.

Obras Sinfónicas

- Escena sinfónica (1919)
- Scherzo (1919)
- Obertura sobre temas cubanos (1925)
- Tres pequeños poemas (1926)
- La rebambaramba, suite (1928)
- El milagro de Anaquillé, suite (1929)
- Tres toques (1931)
- Fanfarria para despertar a Papá Montero (1933)

Ballets

- La rebambaramba, sobre argumento de Alejo Carpentier (1928)
- El Milagro de Anaquillé, sobre argumento de Alejo Carpentier (1928-1929, reorquestado en 1931)

Obras de Cámara

- Gran suite, para violín, violonchelo y piano (1916)
- Fuga, para cuarteto de cuerdas (probablemente 1916)
- Cuarteto en Do, para cuerdas (1917)
- Piezas para violín y piano (1918)
- Sonata en Mi, para violín y piano (1923)
- Dos danzas cubanas, para violín y piano (1924)
- Recitativo, para piano y cuarteto de cuerdas (1924)
- Dos canciones populares cubanas, para violonchelo y piano (1928)
- A Changó, para cuarteto de laúdes (1928)
- Poema negro, para cuarteto de cuerdas (1930)
- Rítmicas I, II, III, IV, para flauta, oboe, clarinete, fagot, trompa y piano (1929-1930)
- Rítmicas V y VI, para instrumentos de percusión (1930)

Obras para canto

- Rima XXI, sobre versos de Gustavo Adolfo Bécquer, para voz y piano (1917)

- Improvisación sobre versos de Mariano Brull, para voz y piano (probablemente 1917)
- Recitación a solas, sobre versos de Mariano Brull, para voz y piano (probablemente 1917)
- Sensitiva, sobre versos de Francisco Villaespesa (1922)
- Priere, con texto de Luis Soto (1923)
- Fiesta galantes, sobre versos de Verlaine, ocho canciones para voz y piano (1923)
- Paisaje de Oriente, para voz y piano (1924)
- Danza negra, sobre versos de Luis Palés Matos, para voz y siete instrumentos (1928)
- Danza negra, versión para voz y piano (1929)
- Motivos de son, sobre versos de Nicolás Guillén, ocho canciones para voz y once instrumentos (1930)
- Motivos de son, versión para voz y piano (1933)
- Curujey, sobre versos de Nicolás Guillén, para coro, dos pianos y dos instrumentos de percusión (1931)

Obras para piano

- Obras varias (anteriores a 1923)
- Cervantiana, danza (probablemente 1923)
- Improvisación (1925)
- Mulato (1932)
- Dos piezas infantiles: El diablito baila y Canción de cuna del niño negro (1937)

Obras varias

- Deidre, sobre libreto de Luis A. Baralt, ópera inconclusa (1923)
- Himno del ABC (probablemente 1932)
- La muerte alegre, música incidental para una obra de N. Evreinoff (1932)

1.2. Edgard Varèse Achille.



Compositor y director de orquesta

“Un artista no es jamás un precursor: él no hace más que reflejar su tiempo y grabarlo en la historia. No es él quien se adelanta a su tiempo, es el público en general quien está siempre retardándolo.”²⁷

Edgard Varèse

Edgard Varèse nació en París el 22 de diciembre de 1883. Al poco tiempo, por desavenencias entre sus padres, fue enviado a Villiers, una pequeña localidad del sur de Borgoña, a orillas del río Saona, donde vivió sus primeros años con sus tíos-abuelos maternos.

En 1888, cuando alcanzó la edad escolar, su abuelo materno Claude Cortot se hizo cargo de él. La fascinación y el cariño que sintió Varèse por su abuelo Claude quedó de manifiesto en un escrito de 1961:

²⁷ - Javier Maderuelo. *Edgar Varèse*. (Madrid: Círculo de Bellas Artes, 1985), 9.

*“no he heredado más que una riqueza: el recuerdo de mi abuelo borgoñón”.*²⁸

Palabras que contrastan con el odio que llegó a sentir por su padre, Henri Varèse de origen corso-italiano, industrial y hombre de negocios, que en 1892 decidió trasladarse con toda la familia a Turín.

En Turín, su padre, pretendiendo que siguiera como él la carrera de ingeniero en *L'École Polytechnique* de Zurich, le exigió un plan de estudios para aprobar cinco cursos en tres años, proeza que logró el adolescente Varèse. El trato tiránico que ejercía su padre en los años turinenses le marcaron tan negativamente en su carácter, que fueron el origen de los estados de ansiedad y claustrofobia que sufrió durante toda su vida.

Inició los estudios musicales a escondidas en casa del director del conservatorio de Turín, Giovanni Bolsón, quien le enseñó gratuitamente armonía y contrapunto. Su padre no aprobaba la inquietud que sentía por la música, incluso llegó a ocultar el piano familiar bajo una funda negra en una habitación cerrada con llave.

En 1900, su abuelo Claude Cortot, que vivía con la familia en Turín, llevó a Edgard a París para visitar la Exposición Internacional y, como tantos artistas, descubrió allí el arte primitivo de las civilizaciones extraeuropeas, del que más tarde se sirvió para la creación de algunas de sus obras.

Al poco tiempo de volver de París su madre murió. Su padre se casó nuevamente y trató con tanta violencia a su nueva esposa, que en el transcurso de una discusión entre ellos, Edgar Varèse se interpuso y enfrentó furiosamente a su padre. En 1903 la ruptura con su padre fue definitiva, al punto de no volver a verlo nunca más.

²⁸ - *Ibidem*, 16.

Jamás se sintió cómodo en Italia, ni viviendo con sus padres, así que ese mismo año regresó a París. Llegó con diecinueve años para dedicarse a sobrevivir con trabajos ocasionales como delineante y copista de música. Alejo Carpentier cuenta así estos momentos:

“(...) En aquel mercado central que Zola había llamado el vientre de París, un joven alto, cejjunto, de expresión extraordinariamente enérgica, repartía raciones de avena y cebada a los caballos de carromatos estacionados junto a montones de hortalizas traídas de Clamart o de Argenteuël. Mientras los animales comían, el joven trazaba signos musicales en hojas de papel pautado que le llenaban los bolsillos. Por eso: por empeñarse en trazar signos musicales en vez de resiganarse a trabajar detrás del mostrador de una tienda de paños, el joven había sido arrojado de su casa, pocas semanas antes, por un padre tiránico que en modo alguno quería tener un hijo artista (...)”²⁹

En 1904, gracias a la influencia de su primo materno, el pianista Alfred Cortot, fue admitido en la *Schola Cantorum*, institución que había sido fundada pocos años antes por Charles Bordes³⁰ con intención de ofrecer una enseñanza más moderna que la que se impartía en el Conservatorio Nacional. Alfred Cortot le consiguió una plaza de bibliotecario en la propia *Schola* para poder pagar sus estudios.

En la *Schola Cantorum* estudió composición, análisis musical y dirección de orquesta con Vincent d'Indy, contrapunto y fuga con Albert Roussel y Charles Bordes, quien le descubrió las obras vocales de la Edad Media y del Renacimiento. Fue entonces, cuando Varèse empezó a apasionarse con las obras de Léonin Pérotin, Guillaume Machaut, Guillaume Dufay, Johannes Ockeghem, Claudio Monteverde, Schütz y Marc-Antoine Charpentier.

²⁹ - Alejo Carpentier. *Obras completas de Alejo Carpentier X, Ese músico que llevo dentro*. Volumen 1. (México: Siglo Veintiuno Editores, 1987), 91.

³⁰ - Charles Bordes (La Roche-Corbon, 1863-Toulon, 1909). Compositor, director de coro y musicólogo francés. En 1894, junto al organista Alexandre Guilmant y el compositor Vincent d'Indy, fundaron la *Schola Cantorum* en París; conformando una sociedad que en 1896 se convirtió en una escuela de música.

Fue un brillante alumno del compositor francés Albert Roussel, pero no pudo soportar la autoridad de Vincent d'Indy, de quien Varèse habló, poco después, con cierto rencor refiriéndose a la tiranía de sus clases, donde no le permitía el menor signo de originalidad ni la menor aportación personal.

Sus discrepancias con Vincent d'Indy le llevaron a abandonar la *Schola Cantorum* y solicitar el ingreso en el Conservatorio Nacional, en el que fue admitido el 8 de enero de 1906 como alumno de composición en la clase de Charles-Marie Widor, quien le tomó gran aprecio por su talento; Varèse era capaz de construir fugas perfectas en dos horas, cuando otros alumnos necesitaban hasta dieciocho horas para hacerlo. Gracias al apoyo de Charles-Marie Widor y de Jules Massenet, recibió la Primera Bolsa Artística de la Villa de París en 1907, lo que le permitió casarse el 5 de noviembre de ese año con Suzanne Bing, alumna de Arte Dramático que había conocido dos años antes.

Años después, al referirse a la *Schola*, escribió:

*"Guardo de la Schola el buen recuerdo de mi maestro Albert Roussel, que se convirtió en un amigo, y de Charles Bordes, que me ha hecho conocer a Léonin, Pérotin (...)"*³¹

Por esta época, París estaba en ebullición. La gran capital acogía a los principales músicos del panorama internacional del momento. En esta ocasión, Varèse conoció a Max Jacob y Pablo Picasso, a Julio González -con quien le unió una entrañable amistad-, a Erik Satie, Modigliani, Apollinaire, Remy de Giurdont, Sâr Péladan, León-Paul Farge, entre otros. Comenzó a frecuentar las tertulias de la *Closerie de Lilas* y entonces se dio cuenta de que, como músico, no le quedaba nada que hacer en París; únicamente le interesaba Claude Debussy quien, junto a Berlioz, le fascinó durante toda su vida.

Los sonidos escuchados en su infancia en Villiers estuvieron presentes en toda su obra, el silbido de una locomotora, los chapoteos del río Saona con las sirenas de

³¹ - Javier Maderuelo. *Edgar Varèse*. (Madrid: Círculo de Bellas Artes, 1985), 19.

las chalanas, los martilleos arrítmicos de los toneleros borgoñeses. Todo este mundo sonoro fue algo más que una metáfora. El mismo Varèse ha relatado cómo, siendo niño, era despertado por la noche por un largo *Do sostenido* que desgarraba el silencio, era el sonido del tren que pasaba por Villiars, sonido que redescubrió con regocijo, más tarde, por las calles de Nueva York y que fue recurrente en muchas de sus composiciones.

No obstante, podemos decir que Varèse no comenzó a escribir propiamente música hasta finales de 1905. Siendo alumno del conservatorio compuso *Trois pieces pour orchestre*, mientras escribía una ópera con texto de Sâr Péladan³² titulada *Le Fils des étoiles*. Se sabe de otras composiciones de este período como *La Chanson des jeunes hommes* y *Souvenir*, obras de las que nada ha llegado a nuestros días.

Por otra parte, de las *Trois pieces pour orchestre* hay constancia de que las acabó, de *Le Fils des étoiles* no hay conocimiento. Otra composición de esa época fue *Prélude*, se sabe que era una obra muy ambiciosa para ciento veinte músicos. El manuscrito se lo llevó León Deubel³³, amigo de Varèse, para hacérselo llegar al escritor Elémir Burges e inexplicablemente se perdió.

En 1906, compuso la *Rhapsodie romane*, inspirada en la arquitectura romántica de Saint-Philibert de Tournus, abadía muy próxima a Villiars que le fascinó desde niño por su robustez, pureza, fuerza y austeridad.

³² - Joséphin Péladan (Lyon, 1858–Neuilly-sur-Seine, 1918). Escritor francés, fundador de la *Rose-Croix*, secta warneriano-católico-caldea que organiza exposiciones, representaciones teatrales y conciertos de carácter “gótico”. Publicó en francés el Tratado de la pintura de Leonardo da Vinci.

³³ - “Se sabe que Varèse tenía una reputación de enfant terrible en en los medios musicales berlineses. Pero a pesar de haber tenido con él una amistad que sólo su muerte reciente ha venido a interrumpir, jamás he conseguido que me mostrara una partitura suya de esa época, entre las cuales se contaban poemas sinfónicos, obras corales, cantos sobre poemas de Leon Deubel, Borgoña, Canción de los hombres jóvenes, para coro y orquesta...”. En Alejo Carpentier. *Obras completas de Alejo Carpentier X, ese músico que llevo dentro*. Volumen 1. (México: Siglo Veintiuno Editores, 1987), 92.

Una de las inquietudes de esta época es la lectura de obras filosóficas y científicas que junto con los brillantes estudios musicales consolidaron su formación. Se encontró especialmente atraído por el conocimiento de los fenómenos acústicos, estudió la obra de Hoene Wronski y, muy en particular, *Causes physiologiques de l'harmonie musicale* de Herman von Helmholtz³⁴, libro del que Varèse hacía continua referencia cuando explicaba su preferencia por el uso de las sirenas.

Otros libros de cabecera de esta época fueron, *Les problèmes musicaux* de Aristóteles y los *Carnets* de Leonardo da Vinci. Así como, *Esquisse d'une nouvelle esthétique musicale* de Ferruccio Busoni, libro que transformó la vida de Varèse y frases como las que expondremos a continuación marcaron su existencia artística:

"El papel del artista creador es el de hacer las leyes, no el de seguir aquellas que ya están hechas " o esta otra: *"La música nace libre y su destino es el de conquistar la libertad"*.³⁵

De alguna manera, estas frases marcaron ideológicamente su música. A partir de este momento, Varèse comprendió que la labor del compositor no es solo producir partituras con estilos más o menos nuevos, sino que consiste en encontrar las leyes que permitan expresar esas músicas nuevas, empeño en el que también trabajaron otros músicos como Arnold Schoenberg o Alois Haba.

En 1908 se mudó a Berlín, donde llegó sin conocer el idioma. Al principio trabajó como copista de música mientras buscaba dar clases o dirigir algún coro, actividad que ya había realizado en París con un orfeón de obreros.

Allá visitó al compositor, pianista y profesor italiano, Ferruccio Busoni y este, entre otras cosas, le comentó:

³⁴ - Javier Maderuelo. *Edgar Varèse*. (Madrid: Círculo de Bellas Artes, 1985), 22.

³⁵ - *Ibidem*.

*“(...) estoy casi convencido de que en la auténtica nueva música las máquinas serán necesarias y tendrán un papel importante. Quizá la industria misma tendrá su papel que jugar en la gestión y metamorfosis de la estética (...)”*³⁶

Tras el encuentro con Busoni y durante una corta estancia en París, conoció por fin al reconocido compositor francés Claude Debussy, quien le obsequió una partitura de *Le Mer*, obra muy estudiada por Varèse. Recordando estos años escribió en 1953:

*“He tenido el privilegio, cuando era joven, de haber disfrutado del padrinazgo de cuatro grandes músicos: Debussy, Strauss, Busoni y Mück, hombres muy desenvueltos intelectualmente, de gran cultura, llenos de imaginación y de curiosidad. Que no estaban limitados por su oficio como lo están gran número de músicos. Ellos estaban donde estaban las artes, acaso más estimulados por la compañía de escritores, pensadores, poetas y pintores, intelectuales en general, que por la mayor parte de sus colegas.”*³⁷

Varèse también se entendió mejor con artistas de otras ramas que con los propios músicos³⁸, como lo confirman las amistades que mantuvo durante toda su vida. Por ejemplo, la de Hugo von Hofmannsthal, poeta alemán, libretista de la *Elektra* de Richard Strauss, con quien le unió una profunda amistad, al que conoció en 1908 y le propuso escribir una ópera sobre su libro *OEdipus und die Sphinx* publicado dos años antes. Hofmannsthal aceptó y los dos trabajaron en estrecha colaboración hasta que empezó la guerra europea.

Mientras tanto, había comenzado una partitura titulada *Bourgogne* y un poema sinfónico llamado *Gargantua*. Ambas obras, junto con la *Rhapsodie romane*,

³⁶ - *Ibíd*em, 23.

³⁷ - En *Mind over Music*, entrevista radiofónica en la W.Q.X.R. de Nueva Cork el 13 de diciembre 1963. Citado en Javier Maderuelo. *Edgar Varèse*. (Madrid: Círculo de Bellas Artes, 1985), 23.

³⁸ - *“Aunque la música de los compositores de su tiempo no satisfacía a Varèse, se mostraba generoso con sus contemporáneos. Les dedicaba una expresión gentil C’est jolie. Esta frase, dicha sin ironía, sonriendo, era su condenación a esta música...”*. En Alejo Carpentier. *Obras completas de Alejo Carpentier X, Ese músico que llevo dentro*. Volumen 1. (México: Siglo Veintiuno Editores, 1987), 92.

intentaron afirmar sus raíces borgoñas frente a la carencia de identidad patria que sintió toda su vida; *Bourgogne*, además, la dedicó a su abuelo Claude Cortot, prototipo de borgoñón. Hugo von Hofmannsthal³⁹, escritor y dramaturgo austriaco, le presentó a Richard Strauss, quien le tomó bajo su protección y consiguió que le programaran, por primera vez, una obra para orquesta en un concierto, *Bourgogne*. Strauss también compartió con Varèse sus conocimientos sobre orquestación y sobre el papel de la percusión en la orquesta contemporánea.

Otro conocimiento decisivo para Varèse fue el que recibió de Romain Rolland⁴⁰, escritor y crítico francés de gran cultura y de una gran reputación por sus conocimientos sobre técnica e historia de la música. Rolland fue uno de los intelectuales que no tomó partido y condenó manifiestamente la guerra europea. Su ideario moralista se puede resumir en esta frase suya:

“Yo no pertenezco a una raza. Yo pertenezco a la vida por entero.”⁴¹

Varèse quedó impresionado por la convicción moral y la firme posición política de Romain Rolland e hizo suya esta máxima.

Por otra parte, se sabe que *Gargantua* no la terminó, trabajó en otra obra nombrada *Mehr Licht* y compuso una ópera titulada *Les Cycles de Nord*, mientras siguió trabajando en *OEdipus und die Sphinx*.

³⁹ - Hugo Von Hofmannsthal (Viena, 1874-1929). Fue libretista de Richard Strauss, con el que trabajó más de veinte años.

⁴⁰ - Romain Rolland (Francia, 1866-1944). Escritor francés galardonado con el Gran Premio de la Academia Francesa en 1913 y posteriormente con el Premio Nobel de Literatura en 1915. Una de sus más famosas obras es “*Jean-Christophe*”, una novela que consta de diez volúmenes escritos entre 1904–1912, en el que se aborda la historia de un imaginario escritor alemán que criticó la sociedad de su época. De esta manera su obra se considera en parte autobiográfica pues Rolland se veía reflejado en su personaje y a través de él reivindica la armonía entre las naciones.

⁴¹ - Javier Maderuelo. *Edgar Varèse*. (Madrid: Círculo de Bellas Artes, 1985), 25.

Otra persona que influyó en Edgard Varèse fue Karl Mück⁴², un gran maestro en la dirección orquestal, con quien Varèse consolidó su técnica en este campo, debutando como director en público el 4 de enero de 1914⁴³.

El año 1910 fue una época compleja para Varèse. Vivía con su esposa en Berlín sin perder contacto con París y muy particularmente con Debussy. Al poco tiempo de recibir la noticia de la muerte de su abuelo, que había sido para él su verdadero padre, nació su hija, a quien nombró Claude en honor a la memoria de su abuelo. En ese mismo período, el 15 de diciembre se estrenó en Berlín *Bourgogne* bajo la dirección de Josef Stransky en la sala Bluthner.

La obra despertó la admiración de Romain Rolland y mereció también la aprobación de Strauss y Busoni. Por el tipo de críticas que tuvo en el estreno se puede intuir que esta obra, hoy perdida, estaba ya en la línea de la música de grandes masas sonoras. Era como un boceto, como un anticipo de lo que fueron posteriormente sus obras.⁴⁴

En esa misma semana se estrenó, también en Berlín, *Pelleas und Melisande* de Schoenberg, pero fue *Bourgogne* la obra que provocó el escándalo de la crítica recibiendo calificativos como: “Ruido infernal, Música de gatos”⁴⁵. Esto representó el inicio de lo que se convirtió en una larga carrera de incidentes en las salas, así como de críticas desafortunadas.

La vida en Berlín no fue fácil para el matrimonio Varèse. A pesar de la ayuda que les brindaron sus amigos y de que Varèse había fundado un coro con el que

⁴² - A su llegada a América, en 1915, pudo abrirse paso gracias a su antiguo profesor Karl Mück (Alemania, 1859-1940), quien desde 1912 ocupaba la titularidad de la Orquesta Sinfónica de Boston. En Josep Pascual. *Guía Universal de la Música Clásica*. (Barcelona: Ediciones Robinbook, s.l, 2008), 399.

⁴³ - Josep Pascual. *Guía Universal de la Música Clásica*. (Barcelona: Ediciones Robinbook, s.l, 2008), 399.

⁴⁴ - Javier Maderuelo. *Edgar Varèse*. (Madrid: Círculo de Bellas Artes, 1985), 26.

⁴⁵ - Estos calificativos se deben al crítico alemán Bruno Schrader. En Javier Maderuelo. *Edgar Varèse*. (Madrid: Círculo de Bellas Artes, 1985), 26.

interpretaba obras vocales de la Edad Media y del Renacimiento, consiguieron sobrevivir a duras penas. Fue entonces, cuando en 1913, su esposa Suzanne Bring decidió volver a París y retomar su carrera de actriz. Más adelante, de mutuo acuerdo, firmaron la demanda de divorcio y su pequeña hija Claude fue a vivir con los abuelos maternos.

Como habíamos comentado anteriormente, fue el 4 de enero de 1914 en Praga, cuando Varèse dirigió una orquesta por primera vez en público. En el programa habían obras de Albert Roussel, Paul Dukas y un estreno, la versión de concierto del *Martyre de Saint Sébastien* de Debussy. El concierto resultó un éxito que le abrió camino como director de orquesta.

Durante su estancia en París comenzó la I Guerra Mundial y a pesar de que había sido declarado exento del servicio militar, fue movilizadado en abril de 1915.⁴⁶ Estando allí enfermó gravemente de una doble pulmonía lo que supuso su baja definitiva del ejército.

Fue entonces cuando se dio cuenta que su permanencia en París era del todo inútil ya que la vida musical había decaído totalmente. Por otra parte, sus objetos depositados en Berlín en un guardamuebles, entre ellos todos los manuscritos de sus partituras, se perdieron en un incendio. Todas las obras escritas por Varèse hasta ese momento, excepto el *Prelude* perdido por Deuber, desaparecieron en el incendio. Solo se salvó una copia de *Bourgogne* que celosamente conservó hasta 1961, fecha en que la destruyó, considerando como primera obra de su catálogo *Amériques*, compuesta en Estados Unidos entre 1918 y 1921. Fue entonces, cuando Varèse decidió marcharse a América; solo un amigo, André Lhote, le acompañó hasta Burdeos donde embarcó el 18 de diciembre de 1915.

Cuando Varèse llegó a Nueva York no comprendía el idioma, no tenía más que ochenta dólares y únicamente conocía a Karl Mück, quien afortunadamente le ayudó a introducirse en los ambientes musicales.

⁴⁶ - Javier Maderuelo. *Edgar Varèse*. (Madrid: Círculo de Bellas Artes, 1985), 27.

Los comienzos en Nueva York no fueron fáciles, pero consiguió ir introduciéndose en la sociedad neoyorkina sin perder del todo la visión de Europa, ya que mantuvo el contacto con los ambientes vanguardistas que había frecuentado en París y Berlín y que echó de menos en un Nueva York donde los artistas locales tenían un cierto complejo colonial.

El 1 de abril de 1917, todavía sin acabar la I guerra mundial, Varèse dirigió el *Requiem de Berlioz a la memoria de los muertos de todas las naciones*. El concierto tuvo lugar en un hipódromo con un aforo de cinco a seis mil plazas, al frente de una orquesta de ciento cincuenta intérpretes y un coro de mineros de trescientas voces. Dos cosas quedaron de manifiesto en este concierto, su predilección por el manejo de grandes masas sonoras, de la que hizo gala más adelante en varias de sus obras y la condición moral, heredada de Romain Rolland: el pacifismo visionario y las ansias de paz mundial.⁴⁷

Después de este concierto vivió algún tiempo en casa de Alber Gleizes, atravesando profundas crisis de abatimiento hasta que, a finales de 1917 en una reunión dadaísta, conoció a Louise McCutcheon, entonces esposa del poeta y editor Allen Norton, con quien se casó más adelante. Louise fue su compañera y colaboradora más estrecha y eficaz durante toda su vida.

Durante diez años dirigió orquestas, ocasionalmente. En 1918, estuvo al frente de la Sinfónica de Cincinnati donde presentó obras de Erik Satie, Claude Debussy, Paul Dukas, entre otros, junto a las obras típicas de los conciertos sinfónicos. Pero la inclusión esporádica de alguna obra no convencional en los programas de la orquesta no le satisfizo. El deseo de dar a conocer en el ambiente de los Estados Unidos la música más avanzada que se estaba creando en Europa, le indujo a fundar, en 1919, la *New Symphony Orchestra*, asociación autogestionaria de músicos, donde todos tenían parte en los beneficios obtenidos en los conciertos. Tras los dos primeros, incomprensidos por la crítica y el público, los

⁴⁷ - *Ibidem*, 31.

músicos obligaron a Varèse a programar obras más populares, pero antes de "prostituir" su proyecto, Varèse dimitió.

En otoño de ese año, viajó a Berlín para fundar junto a Busoni la *Internationale Komponisten Gilde*. El presidente fue Busoni y el comité estuvo formado por Alfredo Casela, Aloïs Haba, Paul Hindemith, Ernest Krenek, Arthur Lourié, Heinz Tiessen y el propio Varèse.

Su primera obra compuesta en Estados Unidos fue *Amériques* en 1921. Se estrenó en Filadelfia el 9 de abril de 1926 bajo la dirección de Leopold Stokowski. Ya en ella incluyó instrumentos que eran ajenos a la orquesta tradicional como las sirenas. Nada más concluir *Amériques*, comenzó la composición de *Offrandes* en 1922, obra para soprano y orquesta de cámara con gran influencia de Debussy, tanto en el tratamiento de la línea vocal como en el uso de ciertos cromatismos; aunque la escritura era totalmente personal con un gran uso de la percusión. Su estreno fue en Nueva York el 23 de abril de 1922 y fue la primera obra de Varèse que se escuchó en Estados Unidos.

Pocos meses después, en 1923, trabajó en una nueva obra para instrumentos de viento y percusión titulada *Hyperprism*, donde incluyó también una sirena. Varèse se obsesionó con el estudio de la formación de los cristales y con la descomposición de la luz que estos efectúan, por lo que pretendió escribir una música prismática o hiperprismática, en busca de una cuarta dimensión. La obra fue estrenada en el teatro Klaw de Nueva York el 4 de marzo de 1923, dirigida por el propio Varèse, quien tuvo que soportar el alboroto del público.

"Cuando se interpretó Hyperprism por primera vez, se entabló una batalla formidable en la sala. Y, en América, donde no se dan de bofetadas; se sacudieron a puñetazos (...) Desde el principio un abucheo terrible. Lo he visto; lo veía desde la escena; era yo quien dirigía. A continuación se ha enfrentado la gente fuera y todo ha vuelto a comenzar (...) la batalla continuó en la calle. Esto me da igual. Me es completamente indiferente que no guste mi

música. Pero que se les dé a los compositores el derecho a respirar, es decir, de llegar hasta el final".⁴⁸

Estas fueron sus palabras en una entrevista posterior al estreno. Ese mismo año compuso *Octandre*, obra con un carácter sonoro totalmente diferente a la anterior, pero sin renunciar a sus ansias de conquistar nuevos espacios sonoros. Es posible encontrar en esta obra algunos rasgos de la música de Stravinsky, Schoenberg y Webern. Se estrenó el 13 de enero de 1924 en Nueva York bajo la dirección de Robert Schmitz a quien estuvo dedicada.

Comenzó a pensar en una nueva obra, *Integrales* de 1925, una obra ambiciosa desde el punto de vista conceptual. Una idea de música espacial y el pensamiento de futuros instrumentos que tuvieran la capacidad de transformarse unos en otros como las ondas, fue lo que intentó plasmar en esta nueva obra. Confió estos efectos sonoros-espaciales a un grupo instrumental formado por dos flautines, dos clarinetes, dos oboes, una trompa, dos trompetas, tres trombones y diecisiete instrumentos de percusión, ejecutados por cuatro percusionistas. Si en sus obras anteriores la percusión ocupó un papel importante, en esta fue definitivamente la protagonista. Se estrenó en Nueva York el 1 de marzo de 1925, dirigida por Stokowsky.

Entre 1926 y 1927 trabajó en su nueva obra, *Arcana*, composición que fue producto, una vez más, de la maduración de temas e intereses que ocuparon su adolescencia y juventud. Algunos críticos frivolizaron al decir que esta composición tenía un aura de misterio, que poseía un secreto de construcción que Varèse no había querido revelar. El enigma de *Arcana* empezó en la primera página de la partitura donde se encuentra una críptica cita de Paracelso:

" Existe una estrella más alta que las demás. Es la estrella del Apocalipsis, la segunda es la del ascendente. La tercera es la de los elementos que son cuatro, quedan pues seis estrellas

⁴⁸ - *Ibidem*, 36.

establecidas. Además de estas hay todavía una estrella, la imaginación, que es el origen de una nueva estrella y de un nuevo universo."⁴⁹

Además del recurso de Paracelso que aparece en la obra, según el propio Varèse, hay referencias a Leonardo da Vinci, a Helmholtz, Steiner, a los estudios de Keple, entre otros. *Arcana* se estrenó en Filadelfia el 12 de abril de 1927.

En octubre de 1927, adquirió la nacionalidad estadounidense y el 10 de octubre del año siguiente regresó a París por un período de cinco años. En 1930, comenzó a escribir una nueva obra, *Ionización*. Fue, sin duda, una de sus obras más conocidas y trascendentales, una obra que refleja claramente el espíritu de la modernidad.

Aunque la percusión siempre tuvo gran importancia en todas sus obras, no solo por el número de instrumentos que intervienen, sino por el papel que estos tienen en el resultado sonoro de las mismas, no fue hasta *Ionización* cuando Varèse decidió escribir para una orquesta de percusión. La percusión, considerada poco noble frente al virtuosismo de los instrumentos de cuerda y ruidosa frente a cualquier instrumento de la orquesta, se reveló en esta obra con un poder de seducción no imaginado. Situó los elementos en la partitura como astros en una galaxia.

Por esta época, se interesó en la lectura de libros sobre astronomía, teoría de la relatividad, equilibrio del cosmos y expansión del universo. Analizó el ritmo en las fotografías de las galaxias según las fuerzas atractivas y repulsivas, enlazando las concepciones de la ciencia moderna con las antiguas teorías de la música de las esferas. *Ionización* fue concluida en noviembre de 1931 y se estrenó el 6 de marzo de 1933 en Nueva York.

El texto de su siguiente obra, *Ecuatorial*, fue extraído del libro sagrado de los Maya-Quiché (de Guatemala), el *Popol Vuh (Libro del Consejo o Libro de la*

⁴⁹ - *Ibíd*em, 40-41.

Comunidad), es la invocación de la tribu perdida en las montañas después de dejar la Ciudad de la Abundancia. Fue una obra cuyo objetivo era establecer un diálogo con lo divino y en la que anidara un profundo sentimiento místico.

Dedicada a su esposa Louise y escrita para una plantilla orquestal formada por dos ondas Martenot⁵⁰, órgano, cuatro trompetas, cuatro trombones, piano, seis percusionistas y una voz de bajo, que posteriormente, en la revisión de 1961, fue sustituida por un coro. La obra se estrenó en Nueva York el 15 de abril de 1934 bajo la batuta de Nicolas Slonimsky.

La siguiente obra fue la breve pieza para flauta travesera sola, *Densité 21.5*. La compuso en enero de 1936 por encargo del virtuoso flautista Georges Barrère, quien la usó para estrenar en público su nueva flauta fabricada en platino, material cuya densidad es de aproximadamente 21.5. Fue su última obra terminada en las siguientes dos décadas.

Tras un viaje a Europa, Varèse regresó a Nueva York donde trabajó durante dos años en *Déserts*, obra para orquesta y cinta magnetofónica, con tres partes que dialogan con el sonido propiamente instrumental de la orquesta. La parte de orquesta quedó concluida en 1952, mientras tanto, se fueron grabando los sonidos para realizar la parte electrónica sin que esta llegara a concretarse satisfactoriamente. Después de múltiples vicisitudes con la grabación de la cinta, la obra se estrenó el 2 de diciembre de 1954 en el *Théâtre des Champs-Élysées*. Cuando aparecieron los primeros sonidos grabados y la orquesta dejó de tocar, algunos espectadores protestaron con silbidos, aullidos y un murmullo comenzó a invadir la sala, un espectador clamó: *¡Soltadlo! ¡Soltadlo!* y otro gritó *¡Cogedlo! ¡Cogedlo!*. Ante tal desconcierto, Pierre Henry, que estaba entre la orquesta con los magnetófonos y los amplificadores, aumentó al máximo el volumen, hasta reducir la sala al silencio. Varèse quedó desolado, habían pasado veinte años y su

⁵⁰ - Originalmente los dos pentagramas de las ondas Martenot estaban escritos para dos Theremin. En la revisión que, en 1961, hizo Varèse de la partitura, sustituyó los instrumentos.

divorcio con el público⁵¹ seguía siendo el mismo. La crítica parisina comparó la música de esta obra con "tamborileos de un pájaro carpintero borracho".⁵²

A finales de enero de 1955, regresó a Nueva York y el 17 de marzo, se estrenó *Déserts* en el festival de Bennington (Vermont). La obra entusiasmó de tal manera que tuvo que ser repetida. Hasta el mismo Varèse se sorprendió del tremendo éxito que tuvo en Nueva Inglaterra. Al respecto, Alejo Carpentier comentó en una de sus crónicas:

"Cuando el éxito lo alcanzó, con su obra *Déserts*, me sorprendió así a la carta en que le expresaba mi alegría: <<He estado tranquilo durante más de veinte años>> (...) Yo conocía la obra *Déserts* desde hace algún tiempo -incluso antes de que fuera concebida-. Varèse la llevaba consigo desde Amèriques, cuyo final era ya un esbozo de esta obra. Varèse se había encaminado a *Déserts* a través de diversos contextos, por una sucesión de preocupaciones, de búsquedas, que lo habían llevado a trabajar en laboratorios de acústica y en estudios radiofónicos para aprender los controles (...)"⁵³

En septiembre de 1957 viajó nuevamente a Europa con el propósito de realizar un encargo de sus amigos Iannis Xénakis y Le Corbusier. Se trató de poner música al pabellón que la marca *Philips* tuvo en la Exposición Universal de Bruselas. Xénakis y Le Corbusier diseñaron un edificio lleno de aristas y picos, donde cubierta y fachada eran la misma cosa; Varèse viajó a Holanda y realizó los 480 segundos de sonido su *Poème Électronique*. A los directivos de *Philips* no les gustó nada el fragmento de música (o sonido organizado) que el compositor les presentó en diciembre. La situación se volvió algo tensa, pero entre Le Corbusier y Xénakis convencieron a la empresa y el 2 de mayo de 1958 se escuchó a través

⁵¹ - Sobre la complicada situación que existía entre Varèse y el público, Carpentier escribió: *Varèse sabía que su música no complacía al público de los conciertos. Por lo tanto, se había creado un público imaginario, compuesto -así lo pretendía- de sabios, de estudiantes de filosofías y -¿por qué no?- de businessmen. Según él, los businessmen tenía el sentido de la arquitectura y las nuevas estructuras.* En Alejo Carpentier. *Ese músico que llevo dentro.* (Madrid: Alianza Editorial, S. A, 2007), 32.

⁵² - Javier Maderuelo. *Edgar Varèse.* (Madrid: Círculo de Bellas Artes, 1985), 84.

⁵³ - Alejo Carpentier. *Ese músico que llevo dentro.* (Madrid: Alianza Editorial, S. A, 2007), 32.

de más de cuatrocientos altavoces su obra.

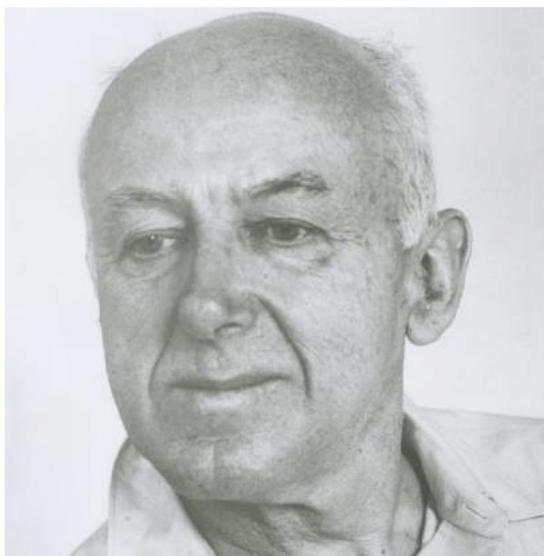
Nocturnal fue el nombre de su última composición, obra en la que estuvo trabajando hasta dos días antes de su estreno el 1 de mayo de 1961. Solo pudo ser ensayada una vez y el resultado no satisfizo al compositor, por lo que siguió trabajando en ella hasta su muerte el 6 de Noviembre de 1965.

1.2.1. Catálogo de obras.

- Amériques (1921)
- Offrandes (1922)
- Hyperprism (1923)
- Octandre (1923)
- Intégrales (1925)
- Arcana (1927)
- Ionización (1931)
- Ecuatorial (1934)
- Densité 21.5 (1936)
- Etude pour Espace⁵⁴
- Desert (1954)
- Poème Électronique (1957-1958)
- Nocturnal (1961)

⁵⁴ - Será solo un boceto de una obra más pretenciosa cuyo título fue *Espace*. La plantilla está formada por: coro mixto, un grupo de percusión y dos pianos.

1.3. Henry Dixon Cowell.



Compositor y Pianista

“Creo que un compositor debe forjar sus propias formas a partir de las muchas influencias que pueda tener y que nunca debe cerrar sus oídos a nada que proceda del mundo de los sonidos (...) Por lo que a mi respecta, siempre he deseado vivir en el mundo de la música.”⁵⁵

Henry Cowell

Henry Cowell nació en Menlo Park, California, el 11 de marzo de 1897. Hijo de un inmigrante irlandés y de una maestra de escuela. Desde pequeño estudió violín y piano. Con quince años ofreció su primer concierto en San Francisco donde interpretó sus primeras composiciones experimentales para piano. A pesar de que en 1903 sus padres se divorciaron y él vivió bajo la tutela de su madre Clarissa Dixon, siempre mantuvo el contacto con su padre que lo introdujo en la música irlandesa, influencia que le acompañó en toda su carrera .

⁵⁵ - Henry Cowell. Citado en Ian Crofton y Donald Fraser. *La música en citas. Diccionario de citas de la música y los músicos.* (Barcelona: Ediciones Robinbook, s.l, 2001), 81.

En 1914, fue admitido en Berkeley, Universidad de California, para estudiar armonía y contrapunto con Charles Seeger⁵⁶ y Wallace Arthur Sabin⁵⁷, respectivamente. A finales de 1916, con diecinueve años, se desplazó a Nueva York donde conoció y estudió piano con Leo Ornstein⁵⁸. Este mismo año compuso su obra para piano *Dynamic Motion*, la cual le permitió explorar las posibilidades del llamado clúster. Esta obra junto con *The Tides of Manaunaun* llegaron a ser una de sus obras más populares y las responsables de que se considere el clúster como uno de los recursos armónicos significativos de la música clásica occidental de principios del siglo XX. En ella, Cowell dejó clara su independencia musical.

En una serie de innovadoras piezas para piano que compuso en la década siguiente, Cowell experimentó con diferentes tipos de clústers y después de 1923, extendió su repertorio de nuevas posibilidades sonoras del piano por medio de las, entonces, intrascendentes técnicas. Algunas de estas técnicas fueron, puntear, rasgar, sacudir las cuerdas, como aparece en su obra *The Banshee* de 1925. Otra de las técnicas fue la de colocar sordinas en las cuerdas para alterar el timbre como se evidencia en *Sinister Resonance* de 1930. Emplear sonidos que van decreciendo hasta alcanzar el silencio mientras, al mismo tiempo, se rasgan las cuerdas como sucede en *Aeolian harp* de 1923.⁵⁹

Dynamic Motion, una de sus primeras composiciones para piano, fue descrita por Béla Bartók como:

⁵⁶ - Charles Seeger (Ciudad de México, 1886–Connecticut, 1979). Musicólogo y compositor norteamericano, de origen mexicano.

⁵⁷ - Wallace Arthur Sabin (Culworth, 1867–Berkeley, 1937). Compositor y organista inglés que devino uno de los mejores organistas y maestros de música del estado de California en Estados Unidos.

⁵⁸ - Leo Ornstein (Ucrania, 1893-2002). Pianista y compositor, considerado un virtuoso del piano y un compositor experimental futurista.

⁵⁹ - Robert P. Morgan. *La Música del Siglo XX*. (Madrid: Ediciones Akal, S. A, 1999), 322.

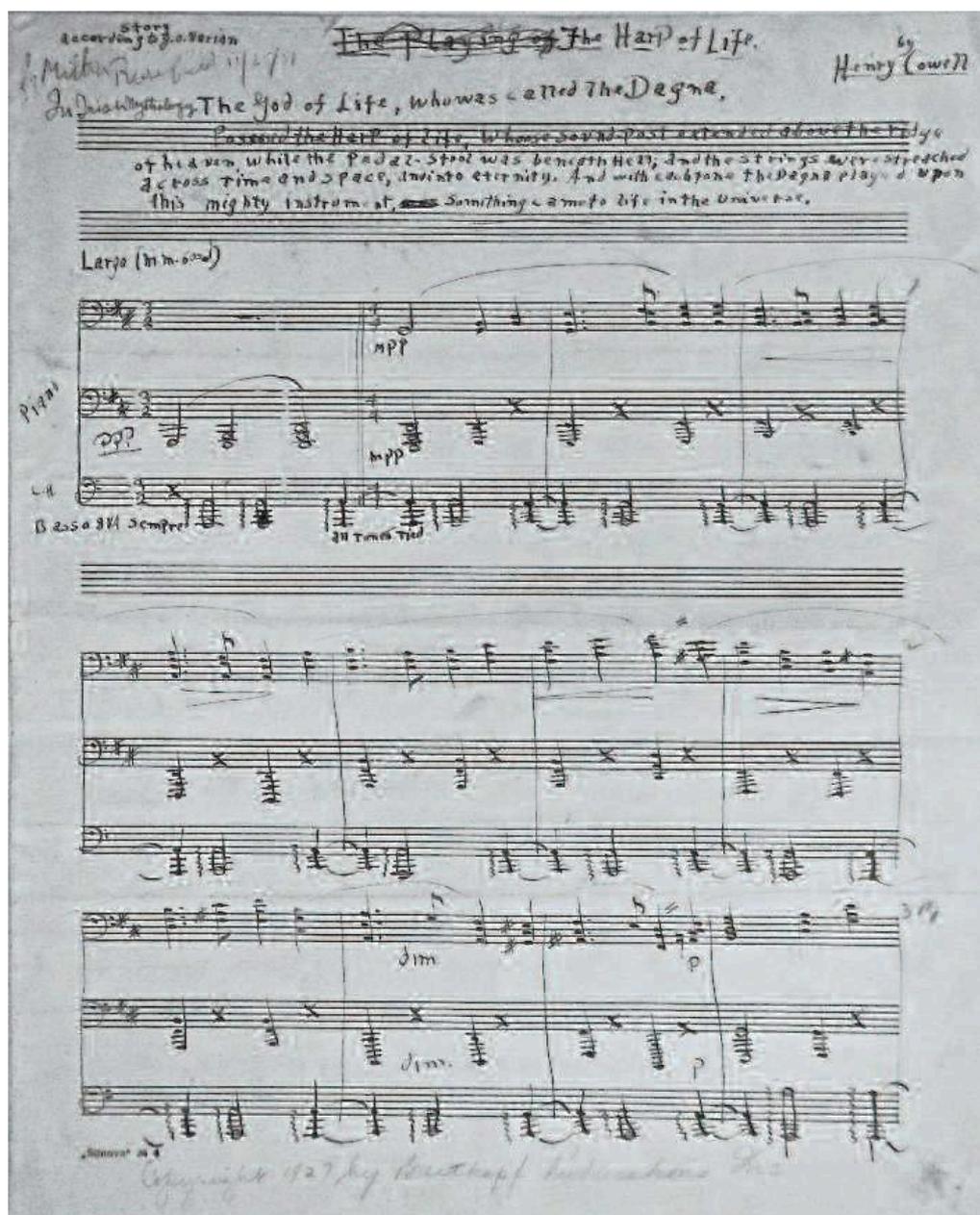
"(...) probablemente la primera pieza donde se usaron acordes de segundas, independientemente de extensión y la variación musical (...)".⁶⁰

El clúster era considerado por algunos como una técnica pianística esencialmente del azar o como una aproximación a la aleatoriedad, sin embargo, para Cowell tuvieron la misma precisión tanto en la escritura como en la ejecución:

*"(...) Los clústers (...) en el piano [son] escalas de notas completas usadas como acordes, o al menos tres notas contiguas en una escala usadas como acorde. Y, ocasionalmente si estos acordes exceden el número de notas que usted puede tocar con los dedos de su mano, puede ser necesario tocarlos con la palma de la mano o incluso con todo el antebrazo. Esto no se hace con la intención de crear una nueva técnica para el piano, aunque lleve realmente a eso, sino porque es la única forma práctica de tocar semejantes inmensos acordes. Debería ser obvio que estos acordes son exactos y que uno practicará diligentemente para tocarlos con la deseada calidad de sonido y hacerlos con una naturaleza absolutamente precisa (...)"*⁶¹

⁶⁰ - Bartók, Peter, Moses Asch, Marian Distler y Sidney Cowell. *C.D. Henry Cowell: Piano Music*, 1993 (Smithsonian Folkways 40801, nota originalmente publicada en 1963, en un disco anterior, Folkways 3349).

⁶¹ - *Ibidem*, (sin paginar).



62

Fig. 10. Manuscrito de la obra *The Harp of Life* compuesta en 1925 donde se puede apreciar la escritura de clúster. Este manuscrito se conserva actualmente en la sección de Colecciones Especiales de la biblioteca Cecil H. Green de la Universidad de Stanford, California.

62 - Foto digital. Mauricio Rodríguez. *Música de Clusters, transcripciones y comentarios de un manuscrito de Henry Cowell*. Trabajo de doctorado en composición, (Universidad de Stanford, California, 2008), 115.

Seegel le incitó a realizar estudios de las técnicas musicales europeas tradicionales, además de animarle a dejar constancia de sus teorías innovadoras, lo cual Cowell hizo en su libro *"New Musical Resources"*, escrito en 1919 y publicado en 1930.

Estudió musicología comparativa con el austriaco Erich von Hornbostel y comenzó a interesarse por la música de las culturas no occidentales, músicas del Medio Oriente y Orientales. Buscaba bases comunes entre la música oriental y la occidental y estos elementos se vieron reflejados en sus composiciones.

Durante la década de 1920, Cowell viajó por Estados Unidos y Europa para presentar sus composiciones experimentales al piano, basadas en la atonalidad, politonalidad, polirritmia y los modos no occidentales.

En este período desarrolló una técnica para tocar directamente sobre las cuerdas del piano. Según el biógrafo Michael Hicks⁶³, el primer compositor en escribir para tocar directamente en las cuerdas del piano fue probablemente el australiano Percy Grainger (1882-1961) en su obra *In a Nutshell suite* de 1916, indicando percutir varias cuerdas graves con una maza forrada de hilo. Poco después, Cowell comenzó a usar y desarrollar una técnica parecida a la que llamó *string piano*. Una de sus primeras obras importantes donde empleó esta técnica fue *Piece for String Piano* de 1923, aunque, según William Lichtenwanger,⁶⁴ la primera vez que Cowell utilizó esta técnica fue en *The Sword of Oblivion* (1920-1922), para piano solo.

De cualquier forma, lo que sí podemos decir es que se hizo habitual en él el empleo de esta técnica y en muchas de sus composiciones la utilizó no solo en

⁶³ - Michael Hicks publicó en el 2002 bajo el título *"Henry Cowell -bohemian-"* la biografía más completa hasta el momento sobre este músico y compositor. Publicada por University of Illinois Press, en su serie Music in American Life y que le valió el premio Ascap (American Society of Composers, Authors and Publishers) en la categoría de música clásica, 2003.

⁶⁴ - William Lichtenwanger (Estados Unidos, 1915-2000). Autor del libro monográfico: *The Music of Henry Cowell: A Descriptive Catalogue*. 1986.

obras para piano solo, sino con diversos formatos como cuarteto de cuerda y piano, entre ellas, *A Composition* de 1925 y/o *How Old Is Song* (1930-1931) para voz y piano. Estas composiciones sirvieron como fuente de inspiración a compositores posteriores como fue el caso de su ex alumno John Cage.

En 1927, fundó *New Music Edition* que se dedicó fundamentalmente a publicar partituras de compositores contemporáneos tanto de América del Norte como del Sur.⁶⁵ Al mismo tiempo, ideó un grupo dentro de los ultra-modernistas que incluía a Charles Ruggles, Edgard Varèse, Carlos Salcedo, Emerson Withorne y Carlos Chávez; todos pertenecientes a la *Pan American Association of Composers*, dedicada a la promoción de la música del hemisferio occidental.

En marzo de 1929, en la ciudad de Nueva York, tuvo lugar el concierto inaugural de esta Asociación que contó exclusivamente con obras de compositores latinoamericanos como el mexicano Carlos Chávez, el brasileño Heitor Villa-Lobos y los compositores cubanos Alejandro García Caturla y Amadeo Roldán.

Fue un incasable investigador de todas las músicas del mundo, partiendo de la irlandesa que le venía, como ya sabemos, por herencia paterna. También estudió la música china, japonesa, tahitiana, hindú y apoyó a compositores latinoamericanos como los antes mencionados Amadeo Roldán y Alejandro García Caturla con sus ritmos de origen afrocubano, así como a Carlos Chávez con sus ritmos e instrumentos propios de los pueblos indígenas mexicanos.

Su primera obra para conjunto de percusión, *Ostinato Pianissimo* de 1934, lo colocó en la vanguardia de aquellos que escribían partituras originales para esta familia instrumental.

Por esa época, y con el afán de explotar los recursos rítmicos, creó junto al ingeniero ruso Leon Theremin el curioso *rhythmicon*, instrumento eléctrico

⁶⁵ - Robert P. Morgan. *La música del siglo XX*. (Madrid: Ediciones Akal, S. A, 1999), 322.

capaz de producir hasta dieciséis ritmos simultáneos, lo que podríamos decir que fue la primera máquina de ritmo de la historia.

En 1931, compuso su obra *Rhythmicana*, conocida también como *Concierto para orquesta y Rhythmicon*. Aunque fue un gran invento e irrumpió con gran expectación, la obra no se estrenó hasta 1971 y fue ejecutada por una computadora.

*"(...) Al igual que muchos artilugios futuristas, el ritmicón era una maravilla en todos los sentidos, excepto que no funcionó. No fue sino hasta cuarenta años después que un instrumento electrónico de especificaciones similares fue construido en la Universidad de Stanford. Podía hacer todo lo que Cowell y Theremin habían querido hacer y más, pero carecía de la cualidad emocional esencial a la música. Sonaba estéril, antiséptico, sin vida, como un robot con una voz sintética (...)"*⁶⁶

El 21 de mayo de 1936 fue arrestado bajo los cargos de "conducta inmoral" en el estado de California, donde permaneció cuatro años en la cárcel de San Quintín. Allí compuso alrededor de sesenta obras y entre ellas, dos piezas importantes para conjunto de percusión: *Pulse* y *The Memorably Sepulchral Return*, ambas de 1939. Al año siguiente fue puesto en libertad.

La cárcel tuvo consecuencias graves para su música. Su manera de componer se volvió más conservadora, con ritmos más simples y un lenguaje armónico más tradicional. Muchas de sus composiciones posteriores estuvieron basadas en la música popular estadounidense, como la serie de dieciocho *Himnos y Melodías Fugadas* (1943-1964).

Tras salir de la prisión se trasladó a la ciudad de Nueva York donde trabajó como editor de música y como profesor. Cabe destacar que Cowell fue maestro de George Gershwin, Lou Harrison y John Cage, entre otros grandes compositores norteamericanos.

⁶⁶ - Nicolas Slonimsky. *"A Life Story"*, Oxford University Press, Inc., 200 Madison Avenue, New York 10016, Copyright 1988 Nicolas Slonimsky. Excerpts Typed by Barb. Golden, November 20, 1994. 826.

En el año 1941, contrajo matrimonio con Sidney Robertson y continuó componiendo. En *Set of Five* de 1952, para violín, piano y percusión, Cowell usó la llamada fusión intercultural, empleando técnicas de diversas partes del mundo. Así encontramos una melodía barroca acompañada por el sonido de los *gongs*, el empleo de las tablas de la India o del *jalatarang* indio, consistente en un juego de varios tazones de porcelana o bols llenos parcialmente de agua.

En definitiva, continuó aglutinando el carácter y la estructura de la música no-occidental por medio de los géneros y conjuntos occidentales, como también aparece en las obras *Persian Set* de 1957, para orquesta de cámara y *Homage to Iran* de 1959, para violín, piano y tambor. En esta última obra, el instrumento de percusión escogido fue el *zarb persa*, un tambor árabe también conocido como *tombak*; una nueva muestra de interacción entre las dos culturas.

Esto no significa que Cowell hubiera abandonado las fuentes musicales americanas, pues entre 1943 y 1963, compuso un conjunto de obras tituladas *Hymn and Fuguing Tune*, para varios conjuntos de cámara, basadas en una forma bipartita totalmente tradicional y que fue muy utilizada por algunos compositores de la Nueva Inglaterra del siglo XVIII como William Billings.⁶⁷

Trabajó como profesor hasta el año 1963 en el *New School for Social Research*, en la Universidad de Columbia y en el Conservatorio *Peabody*. De 1951 a 1955, fue presidente de la *American Composers Alliance*⁶⁸ y en 1962, fue galardonado con la Medalla *Henry Hadley*, por la Asociación Nacional de Compositores y Conductores Estadounidenses.

Falleció el 10 de diciembre de 1965 en Shady, Nueva York, después de varias enfermedades que le fueron debilitando la salud.

⁶⁷ - Robert P. Morgan. *La música del siglo XX*. (Madrid: Ediciones Akal, S. A, 19999, 322.

⁶⁸ - American Composers Alliance (ACA), fundada en 1937, es una organización americana, dedicada a la publicación y promoción de la música clásica contemporánea estadounidense.

1.3.1. Catálogo de obras.

Sinfonías

- Sinfonía nº1 (1915-1916)
- Sinfonía nº2, "Anthropos" (1938-1939)
- Sinfonía nº 3, "Gaelic" (1942)
- Sinfonía nº 4 (1946)
- Sinfonía nº 5 (1948)
- Sinfonía nº 6 (1950-1955)
- Sinfonía nº 7 (1952)
- Sinfonía nº 8, "Coral", Coro y Orquesta (1952)
- Sinfonía nº 9 (1952-1953)
- Sinfonía nº 10 (1952-1953)
- Sinfonía nº 11, "Los Siete Rituales de la Música" (1953-1954)
- Sinfonía nº 12 (1955-1956)
- Sinfonía nº 13, "Madras" (1957-1958)
- Sinfonía nº 14 (1959-1960)
- Sinfonía nº 15, "Tesis" (1960)
- Sinfonía nº 16, "Islandés" (1962)
- Sinfonía nº 17, "Lancaster" (1962)
- Sinfonía nº 18 (1964)
- Sinfonía nº 19 (1964)
- Sinfonía nº 20 (1964-1965)
- Sinfonía nº 21 (1963-1965, incompleta)

Obras Sinfónicas

- Vestiges, Orquesta, (1914-1920)
- Some Music, Orquesta, (1915-1916)
- Some More-Music, Orquesta, (1915-1916)
- Ensemble, Orquesta, (1925)
- Polyphonica, Orquesta, (1925)
- Exultation, Orquesta de cuerda, (1928)
- Appositions, Orquesta de cuerda, (1928)

- Synchrony, Orquesta, (1929-1930)
- Heroic Dance, Orquesta, (1930)
- Competitive Sport, Orquesta, (1931)
- Steel and Stone, Orquesta, (1931)
- Reel, Orquesta, (1933)
- Reel, Orquesta, No. 21, (1934)
- Old American Country Set, Orquesta, (1937-1939)
- Celtic Set, Orquesta y Banda, (1938-1939)
- Ancient Desert Drone, Orquesta, (1939-1940)
- Pastorale and Fiddler's Delight, Orquesta, (1940)
- American Melting Pot, Orquesta, (1940)
- United Music, Orquesta, (1943)
- American Pipers, Orquesta, (1943)
- Big Sing, Orquesta, (1946)
- Festival Ov., 2 Orquesta, (1946)
- Saturday Night at the Firehouse, Orquesta, (1948)
- Overture, Orquesta, (1949)
- Rondo, Orquesta, (1953)
- Ballad, Orquesta de cuerda, (1954)
- Variations, Orquesta, (1956)
- Music, Orquesta, (1957)
- Ongaku, Orquesta, (1957)
- Antiphony, Orquesta, (1958-1959)
- Characters, Orquesta, (1959)
- Chiaroscuro, Orquesta, (1960-1961)
- Carol, Orquesta, (1965)
- Twilight in Texas, Orquesta (1966)
- The Tender and the Wild, Orquesta (1967)

Coro y Orquesta

- Fire and Ice (Frost), TTBB, band, pf, (1943)
- A Thanksgiving Psalm (Lines from the Dead Sea Scrolls), male chorus and

orchestra (1955-1956)

- Edson Hymns and Fuguing Tunes, SSAATB, orch/org, (1960)
- The Creator, double chorus, orch, (1963-1964)

Obras para Banda

- A Curse and a Blessing, Banda, (1939-1949)
- Shoonthree, Banda, (1939)
- Shipshape Ov., Banda, (1940)
- Festive Occasion, Banda, (1942)
- Animal Magic, Banda, (1944)
- Grandma's Rhumba, Banda, (1945)
- Singing Band, Banda, (1952)

Solista y Orquesta

- Irish Suite, pf, orquesta de cámara, (1928)
- Rhythmicon Conc. (Rhythmicana), (1931)
- Tales of our Countryside, pf, orquesta, (1941)
- Little Conc. (Conc. piccolo), pf, band/orq, (1941)
- Suite, pf, str, (1941)
- Air, vn, str, (1952)
- Fiddler's Jig, vn, str, (1952)
- Conc. brevis, accordion, orq, (1961)
- Variations on Thirds, 2 va, str, (1960)
- Harmonica Conc., (1960-1961)
- Air and Scherzo, sax, orquesta de cámara, (1961)
- Duo concertante, fl, harp, orch, (1961)
- 2 koto concs., (1962, 1964-65)
- Conc. grosso, fi, ob, cl, vc, harp, str, (1963)
- Harp Conc., (1965)

Coral

- The Morning Cometh, S/T, SATB, (1936)
- The Coming of Light, SSAA, (1937)
- American Muse, SA, pf, (1943)

- Sweet Christmas Song, SATB, (1943)
- The Irish Girl, SATB, pf ad lib, (1944)
- The Irishman Lilts, SSA, (1944)
- The Road Leads into Tomorrow, SATB, (1945)
- Day, Evening, Night and Morning, 12 Cowen, Frederic Hymen TTBBB, (1946)
- To America, SATB, (1946)
- Canon »Air held her breath«, SATB, (1946)
- The Lily's Lament, SSA, (1947)
- Luther's Carol for his Son, TTBB, (1947)
- Do you Doodle as you Dawdle, SATB, pf, drums ad lib, (1948)
- Evensong at Brookside, TTBBB, (1948)
- Ballad of the Two Mothers, SSATBB, (1949)
- Liling Fancy, SSAA, (1949)
- Garden Hymn for Easter [folksong arr.], SATB, (1950)
- Song for a Tree, SSA, (1950)
- With Choirs Divine, SSA, (1950)
- Spring at Summer's End, SSA, (1952)
- Psalm cxxi, SATB, (1953)
- Granny, Does your Dog Bite? [folksong arr.], SATB, (1955)
- Septet, SSATB, cl, pf, (1955-1956)
- Sweet was the Song the Virgin Sung, SATB, pf/org, (1958)
- Supplication, unison vv, org, 2 tpt, 2 trbn, timp, (1961)
- Ultima actio, SATB, (1964)
- Edn. of United Nations: Songs of the People, 96 arrs., SATB (1945)

Obras de Cámara

- String Quartet No. 1 »Pedantic«, (1915-1916)
- Quartet Romantic, 2 fi, vn, va, (1915-1917)
- Quartet »Euphometric«, String Quartet, (1916-1919)
- A Composition, ob, cl, bn, hn, pf, String Quartet, (1923)
- Ensemble, 2 vn, va, 2 vc, 3 thundersticks, (1924)

- 7 Paragraphs, str trio, (1925)
- Suite, wind qnt, (1931)
- String Quartet No. 2 (Movt for String Quartet), (1934)
- Ostinato pianissimo, pf, 4 perc, (1934)
- String Quartet No. 3 (Mosaic Quartet), (1935)
- String Quartet No. 4 (United Quartet), (1936)
- Pulse, 6 perc, (1939)
- Trickster Coyote, chimes, rec, perc, (1941)
- Action in Brass, 2 tpt, hn, 2 trbn, (1943)
- Fanfare to our Latin American Allies, brass, perc, (1944)
- Hymn and Fuguing Tune No. 4, 3 rec/SAT, (1945)
- Sax Quartet, (1946)
- Hymn, Chorale and Fuguing Tune No. 8, string quartet or string orchestra (1947)
- Tall Tale, 2 tpt, hn, 2 trbn, tuba, (1947)
- Tune Takes a Trip, 5 cl, (1947)
- Grinnell Fanfare, org, brass, (1948)
- Sax-happy Quartet, 2 a sax, t sax, bar sax, (1949)
- Set of Five, vn, pf, perc, (1952)
- Trio, fi, vn, harp, (1952)
- Quartet, fi, ob, vc, hpd, (1954)
- 3 Pieces, 2 tr rec, a rec, (1955)
- String Quartet No.5, (1955–1956)
- Ballad, wind qnt, (1956) [arr. of slow movt of Vn Sonata]
- Persian Set, pic, cl, tär, drum, pf, 3 vn, vc, db, (1956-1957)
- Hymn and Fuguing Tune No. 12, 3 horns (1957)
- Rondo, 3 tpt, 2 hn, 2 trbn, (1958)
- Quartet, fi, ob, vc, harp, (1962)
- Hymn and Fuguing Tune No. 15, vln and va/vln and vc/2 insts/2 voices (1962)
- Hymn and Fuguing Tune No. 18, soprano sax and alto sax (1964)

- 26 Simultaneous Mosaics, cl, perc, pf, vn, vc, (1964)
- Pf Trio in 9 Short Movts, (1964-1965)

Himnos y Melodías Fugadas

- Himnos y Melodías Fugadas nº 1, Banda (1943)
- Himnos y Melodías Fugadas nº2, Orquesta de cuerda (1944)
- Himnos y Melodías Fugadas nº3, Orquesta (1944)
- Himnos y Melodías Fugadas nº4 (1945)
- Himnos y Melodías Fugadas nº5, Orquesta de cuerda y Coro (1945)
- Himnos y Melodías Fugadas nº6, Piano (1945-1946)
- Himnos y Melodías Fugadas nº7, Viola y Piano (1946)
- Himnos, Coral y Melodías Fugadas nº8, Orquesta de cuerda (1947)
- Himnos y Melodías Fugadas nº9, Cello y Piano (1950)
- Himnos y Melodías Fugadas nº10, Oboe y Orquesta de cuerda (1955)
- Himnos y Melodías Fugadas nº11, Órgano (1955)
- Himnos y Melodías Fugadas nº12, Trompas (1957)
- Himnos y Melodías Fugadas nº13, Trombón y Piano (1960)
- Himnos y Melodías Fugadas nº14 (1961)
- Himnos y Melodías Fugadas nº15, órgano (1962)
- Himnos y Melodías Fugadas nº16, Violín y Piano (1963)
- Himnos y Melodías Fugadas nº15b, Violín y Cello (1963)
- Himnos y Melodías Fugadas nº17, Solo Cello (1963) [en memoria de John F. Kennedy]
- Himnos y Melodías Fugadas nº18, Saxo soprano y Saxo contrabajo (1964)

Instrumentos solistas

- Suite, vn, pf, (1925)
- 3 Ostinati with Chorales, ob, pf, 1937, unpubd
Triad, tpt, pf, (1939)
- 2 Bits, fl, pf, (1941)
- How Old ja Song (Celestial Vn), vn, pf, (1944)
- Processional, org, (1944)
- Sonata No. 1, vn, pf, (1945)

- Tom Binkley's Tune, bar hn, pf, (1945)
- Hymn and Fuguing Tune No. 7, viola and piano (1946)
- Set of Two, vn, pf, (1948)
- 4 Declamations with Return, vc, pf, (1949)
- Perpetual Rhythm, accordion, 1949, rev. (1960)
- Hymn and Fuguing Tune No. 9, cello and piano (1950)
- Ground and Fuguing Tune, org, (1955)
- Homage to Iran, (1957)
- Prelude, org, (1957)
- Iridescent Rondo in Old Modes, accordion, (1959)
- Hymn and Fuguing Tune No. 13, trombone and piano (1960)
- Set of Four, hpd, (1960)
- Air and Scherzo, a sax, pf, (1961)
- Triple Rondo, fl, harp, (1961)
- Hymn and Fuguing Tune No. 14, organ (1962)
- Hymn and Fuguing Tune No. 16, violin and piano/orchestra (1963)

Obras para Piano

- Adventures in Harmony, (1911)
- Dynamic Motion, (1914)
- What's This [First Encore to »Dynamic Motion«,], (1914)
- Advertisement [Third Encore to »Dynamic Motion«,], (1914)
- Anger Dance, (1914)
- Antimony [Fourth Encore to »Dynamic Motion«] (1916)
- Amiable Conversation [Second Encore to »Dynamic Motion«,], (1917)
- The Tides of Manaunaun, (1917)
- Fabric, (1917)
- Exultation, (1919)
- Voice of Lir, (1919)
- Vestiges, (1920)
- The Sword of Oblivion for string piano (ca. 1920–22)
- Snows of Fujiyama, (1922)

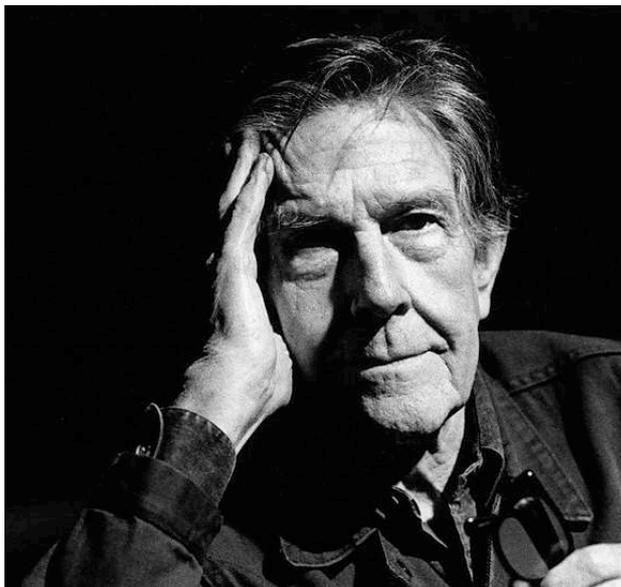
- The Hero Sun, (1922)
- Aeolian Harp, (1923)
- Harp of Life, (1924)
- Piece pour piano avec cordes, (1924)
- The Trumpet of Angus Og, (1924)
- Lilt of the Reel, (1925)
- The Banshee, (1925)
- Tiger, (1928)
- Fairy Answer, (1929)
- Maestoso, (1929)
- Hymn and Fuguing Tune No. 6, piano (1946)

Vocal

- Golden Legend (Longfellow), lv, (1908)
- St Agnes Morning, lv, pf, (1916)
- Where she Lies, S/T, pf, (1924)
- Sunset, Rest, Mez/Bar, pf, (1930)
- Vocalise, 5, fl, pf, (1937)
- 3 Antimodernist Songs (Slonimsky), lv, pf, (1938)
- Toccanta, lv, fl, vc, pf, (1938)
- How Old is Song?, lv, pf, (1942)
- The Pasture (Frost), lv, pf, (1945)
- Daybreak (Blake), B, pf, (1946)
- The Donkey, S/T, pf, (1946)
- Spring Comes Singing, lv, pf, (1954)
- The Little Black Boy, lv, pf, (1954)
- The Lost Jimmie Whalen [folksong arr.], lv, pf, (1954)
- High Let the Song Ascend, S/T, fl, pf, (1960)

Firelight and Lamp, lv, pf, (1963)

1.4. John Milton Cage.



Compositor, instrumentista, teórico musical, filósofo, poeta, pintor, micólogo.

“La utilidad de la inutilidad del arte es una buena noticia para los artistas. Porque el arte no sirve a ningún propósito material. Tiene que ver con el cambio de las mentes y los espíritus (...) es hora de dar un concierto de música moderna en África. El cambio no es perturbador. Es alentador.”⁶⁹

John Cage

John Cage nació el 5 de diciembre de 1912 en Los Ángeles, California. Su padre e investigador, John Milton Cage se dedicaba a la invención y su madre Lucretia Harvey, mujer inconformista y con gran sentido social, fundó el *Lincoln Study Club* de Detroit y Los Ángeles.

Cage fue un alumno brillante en la escuela secundaria e ingresó en el *Ponoma College de Claremont* (California), donde tuvo como profesor al historiador de

⁶⁹ - Raquel Jurado Díaz. *John Cage: Un nuevo paradigma artístico en las fronteras de la creación*. En la página web “Conservatorio Superior de Música “Rafael Orozco” de Córdoba”: <http://www.csmcordoba.com/revista-musicalia/musicalia-numero-1/184-john-cage-un-nuevo-paradigma-artistico-en-las-fronteras-de-la-creacion> (Consultado el 1-11-2015).

arte José Pijoan⁷⁰. Realizó sus primeros estudios musicales con su tía Phoebe James y con Fannie Charles Dillon, pianista interesada en las transcripciones musicales del canto de los pájaros.

En 1930, viajó a Europa por primera vez. En París trabajó poco tiempo en el estudio de arquitectura de Ernő Goldfinger y contactó con el pianista Lazare Lèvy ⁷¹ con el que comenzó a interpretar piezas de compositores contemporáneos como Aleksandr Scriabin, Paul Hindemint o Ígor Stravinski, al mismo tiempo que se interesó por la obra de clásicos como J. S. Bach y W. A. Mozart.

Viajó a España y residió varios meses en Mallorca donde realizó algunas de sus primeras composiciones musicales. Más tarde, viajó a Sevilla y al detenerse en una esquina de esta ciudad, Cage se percató de la multiplicidad de acontecimientos simultáneos, visuales y auditivos que ocurrían. Quizás ahí comenzó a tomar conciencia de la importancia del silencio y el valor que merecen los ruidos que nos rodean.

Regresó a California en 1931 y con el fin de conseguir algunos ingresos en aquellos tiempos de la depresión, organizó un ciclo de conferencias sobre música y arte contemporáneo. En estas conferencias Cage debía hablar de Arnold Schoenberg, por lo que recurrió a Richard Buhlig⁷², el primer pianista que había interpretado en América obras de este compositor. Buhlig orientó musicalmente a Cage en su interés por la idea de la estructura, evidencia que podemos apreciar en sus primeras obras: *Sonata for two voices* de 1933 o *Six short inventions for*

⁷⁰ - José Pijoan Solteras (Barcelona, 1881-Lausana, 1963). Crítico de arte, historiador y poeta.

⁷¹ - Lazare Lèvy (Bruselas, 1882-Paris, 1964). Pianista, organista, compositor y pedagogo francés. Sobrevivió a la ocupación nazi del país con documentación falsa y con constantes mudanzas. Acabada la guerra volvió al Conservatorio de París donde desarrolló una intensa vida como pedagogo, formando destacados alumnos como John Cage, Lukas Foss, Clara Haskil, entre otros grandes pianistas franceses.

⁷² - Richard Moritz Buhlig (Chicago, 1880-Los Ángeles, 1952) pianista muy bien considerado en la época por sus interpretaciones de Bach, Beethoven y Brahms, y por su dominio de los compositores modernistas europeos como Schoenberg, Busoni, Bartók, Kodály y Debussy.

seven instruments de 1934. El pianista recomendó a Cage que le mostrara sus trabajos a Henry Cowell, que ya por aquel entonces era un compositor reconocido por sus técnicas experimentales y por su interés por las músicas del mundo; este, a su vez, lo preparó para que recibiera clases con Schoenberg y finalmente, en 1934, Cage asistió a dos cursos con Schoenberg en la Universidad de California.

En 1937, presentó públicamente en la ciudad de Seattle, *El futuro de la música: Credo*, un manifiesto en el que expresó entre otras cosas:

“(...) Los métodos de escritura de la música de percusión tienen como objetivo la estructura rítmica de la composición. Tan pronto como cristalicen estos métodos en un sistema o varios ampliamente aceptados, existirán medios para realizar improvisaciones de grupo de música no escrita pero culturalmente importante. Esto se ha producido ya en las culturas orientales y en el hot-jazz (...)”⁷³

“(...) Deben crearse centros de música experimental. En estos centros, los nuevos materiales, osciladores, platos, generadores, medios de amplificación de sonidos de baja intensidad, fonógrafos de cinta, etc., deben estar preparados para su uso. Compositores que trabajen con los medios del siglo XX para hacer música. Interpretación de los resultados. Organización del sonido para propósitos musicales y extra-musicales (teatro, danza, radio, cine). A través del principio de organización o capacidad común del hombre para pensar (...)”⁷⁴

Este manifiesto fue uno de los textos más conocidos de la música contemporánea, donde Cage define la música como sonido organizado y apuesta por una apertura de la música a todo el campo sonoro, incluyendo el ruido así como la profundización en el terreno de la electrónica para la búsqueda de nuevos sonidos.

⁷³ - Jesús Gil Corral y Montserrat Serrano Vida. *Música: Volumen práctico: Oposiciones al cuerpo de profesores de educación secundaria*. (Sevilla: Editorial Mad, S. L. 2003), 367.

⁷⁴ - Alfonso López Rojo. *Monográfico John Cage*. 3. En https://multimedia.lacaixa.es/lacaixa/ondemand/obrasocial/interactivo/media_art/cage/swf/pdf/en/PDF_cage.pdf (Consultado el 2-11-2015).

En este mismo año, comenzó a trabajar en el *Cornish School of the Art* de Seattle, como compositor de danza de Bonnie Bird⁷⁵. Este fue su primer contacto con la danza y también fue el contexto en el que compuso sus primeras obras experimentales.

De esta época fueron sus primeras obras escritas para conjunto de percusión, *Quartet* de 1935, *Trio* de 1936, *First Construction (in metal)* compuesta en 1939 y con la que comenzó una trilogía que se completó con *Second Construction* en 1940 y *Third Construction* en 1941.

Otra obra importante fue *Imaginary Landscape n^o1* en 1939, obra considerada como la primera composición de música electrónica. Con ella también comenzó una serie de cinco obras que mantuvieron el título genérico de *Imaginary Landscape* cambiando solamente el número 1, 2, 3, 4 y 5.

En 1940, la bailarina Syvilla Fort⁷⁶ le encargó a Cage la composición para una coreografía, una danza que tenía ciertas reminiscencias africanas. El problema que se planteó es que la sala donde se iba a estrenar la obra carecía del espacio suficiente para poder colocar un grupo instrumental, por lo que Cage decidió utilizar un piano y prepararlo de tal manera que consiguiera los efectos y sonidos de la percusión. Para modificar el sonido del piano, se dio a la tarea de colocar entre sus cuerdas diversos objetos como tornillos, tuercas, gomas, etcétera. El resultado fue totalmente novedoso y esta obra, titulada *Bacchanale*, es considerada la primera composición para “piano preparado”.

⁷⁵ - Bonnie Bird (1914-1995). Bailarina miembro de la *Martha Graham Dance Company*, reconocida como una de las principales maestras de la técnica Graham. Jefa del departamento de danza de la *Cornish School of the Art*, en Seattle. En 1982 creó la *Transitions Dance Company*, la principal empresa de formación profesional de Gran Bretaña para jóvenes bailarines. Allí permaneció como directora artística hasta su muerte en 1995.

⁷⁶ - Syvilla Fort (1917-1975). Bailarina y profesora de origen afroamericano. Se convirtió en una prominente profesora de baile en la ciudad de Nueva York durante el período de 1948-1975. Con su estilo de baile, donde fusionaba elementos rítmicos de África, América y el Caribe; influyó en cientos de bailarines y actores profesionales.



Hay que decir que el precedente más directo de este “piano preparado” fueron los experimentos hechos unos años antes por su profesor Henry Cowell. Recordemos el *string piano* donde ya Cowell golpeaba y manipulaba las cuerdas del instrumento con el fin de conseguir una nueva sonoridad.

Cage siguió componiendo para “piano preparado” y, desde entonces, el uso no convencional del piano se convirtió en un recurso más de la música contemporánea.

Otras obras destacadas para “piano preparado” fueron *Tótem Ancestor* en 1942, *Amores* en 1943, para piano preparado y percusión, y *Three Dances* en 1945 para dos pianos preparados.

Del año 1940 es su obra *Living Room Music*. La dedicó a su esposa Xenia Kashevaroff con quien se casó en 1935, manteniendo una relación durante diez años, tras los cuales se divorciaron. La pieza consta de cuatro movimientos *To Begin, Story, Melody* y *End*. Está compuesta para cuarteto de percusión sin especificar los instrumentos, ya que los intérpretes debían usar el mobiliario que se encontraran en el salón de una casa típica, de ahí su nombre.

En 1942, colaboró con Merce Cunningham ⁷⁷, bailarín y coreógrafo estadounidense, creando conjuntamente la obra *Credo in Us*, para piano, percusión, radio y fonógrafo. Desde este momento, la amistad entre ellos duró toda su vida y nunca dejaron de colaborar y crear en conjunto. Una de las innovaciones de Cunningham y Cage fue la introducción de procesos aleatorios a partir de la decisión de crear la música y la danza por separado para después fundirlas en el escenario.

La *Solomon R. Guggenheim Foundation*⁷⁸ le concedió una beca, por lo que en 1949 emprendió su segundo viaje a Europa. En París, conoció a Pierre Schaeffer⁷⁹ cuando ya estaba enfrascado en los inicios de lo que sería la “música concreta”. Asimismo, comenzó una relación de amistad con el compositor francés Pierre Boulez, con el que mantuvo correspondencia⁸⁰ durante los siguientes cinco años.

A principios de 1950, compuso *Concierto para piano preparado y Orquesta de Cámara*, una obra donde ambos intérpretes deben conectar con las sugerencias rítmicas de unos diagramas dibujados por el propio Cage. En este período, se interesó por la importancia del azar, la importancia de que la música suceda sin que ninguna opinión personal del artista altere la obra en sí misma, toda decisión

⁷⁷ - Merce Cunningham (Washington, 1919–Nueva York, 2009) Bailarín y coreógrafo, considerado como uno de los innovadores de la danza contemporánea. Inició su trayectoria dancística en la compañía de Martha Graham durante los años 1939 a 1945. Posteriormente, en 1953, fundó su propia compañía *Merce Cunningham Dance Company*, activa en la actualidad.

⁷⁸ - La *Solomon R. Guggenheim Foundation* es una fundación artística creada en 1937 que tiene como objetivo promover el arte moderno. Solomon R. Guggenheim, hijo de una humilde familia suiza, emigró a Estados Unidos a mediados del siglo XIX junto a sus padres y seis hermanos. Poseía una de las mayores fortunas del país cuando, en 1927, conoció a la baronesa Hilla Rebay Von Ehrenwiesen quien le contagió su pasión por el arte abstracto. Asesorado por la baronesa, Guggenheim adquirió trabajos de artistas en distintos puntos del mundo hasta conseguir la mayor colección del país de pintura *Non-Objective* que fue como la denominaron. De esta manera, Solomon R. Guggenheim creó la fundación y dos años más tarde el *Museum of Non-Objective Painting*. En “Guía de Nueva York.com” <http://www.guiadenuevayork.com/solomon-r-guggenheim-museum> (Consultado el 2-11-2015).

⁷⁹ - Pierre Henri Marie Schaeffer (Francia, 1910–1995). Compositor y escritor francés, considerado el principal creador de la música concreta, devenido pionero de la música electrónica.

⁸⁰ - Estas cartas fueron editadas por Jean-Jacques Nattiez/Robert Samuels y fueron publicadas bajo el título: *The Boulez–Cage Correspondence* (1993).

es tomada de manera aleatoria. Cage afirmaba que para componer de esta manera es necesario que el artista aniquile su ego, de esta forma, las obras serán menos expresivas con el fin de que las emociones surjan no de ellas sino del público que las escucha.

Otra de sus composiciones emblemáticas de esta época fue *Music of Changes*, de 1951, obra para piano dedicada y estrenada por el pianista David Tudor⁸¹. Esta pieza la concibió mediante la transcripción musical de los resultados obtenidos al azar, a través de la combinación de los sesenta y cuatro hexagramas que forman el *I Ching*.⁸²

Refiriéndose al proceso de creación de esta obra el propio Cage dice:

“Es, pues, posible hacer una composición musical cuya continuidad esté libre de memoria y gustos personales (psicología) y también de literatura y de las ‘tradiciones’ del arte. Los sonidos penetran en el espacio-tiempo centrados en sí mismos, sin la traba de rendir servicios a una abstracción: sus 360 grados de circunferencia libres para un juego infinito de interpretación”.⁸³

De esta manera, John Cage se abrió a la aleatoriedad y liberó sus creaciones de cualquier tipo de regla compositiva. Justamente, al siguiente año compuso su controvertida obra *4'33"*, obra de tres movimientos que podía ser interpretada por cualquier instrumentista o conjunto instrumental; los intérpretes debían permanecer en silencio durante cuatro minutos y treinta y tres segundos. Para algunos, solo fue una broma de mal gusto, mientras para otros fue una de las obras de arte del siglo XX. Lo cierto es que nadie quedó ajeno cuando el 29 de

⁸¹ - David Tudor (Pensilvania, 1926–Nueva York, 1996). Se encontraba muy apegado a la creación de John Cage, pues fue el pianista que interpretó varias de las obras más famosas del compositor.

⁸² - *I Ching* o *Libro de las mutaciones*, antiguo texto oracular de la cultura China.

⁸³ - John Cage. *Composición. Descripción del proceso de composición utilizado en Music Of Changes e Imaginary Landscape n°4*, en Id., *Silencio*, (Madrid, Árdora, 2002), 59.

agosto de 1952, el pianista David Tudor la estrenaba en el *Maverick Concert Hall* de Nueva York.

Water Music fue otra de las obras relevantes de Cage, compuesta en mayo de 1952 para piano, que incluye acciones como verter agua de un cubo a otro, hacer sonar pitos bajo el agua, sintonizar una radio, etcétera.

Ese mismo año, organizó un evento en el *Black Mountain College* en el que logró materializar su idea de lo multidisciplinar en las artes. Fue su obra *Theater piece n^o1* en la que simultáneamente ocurrieron cosas como, David Tudor interpretó piezas al piano, Merce Cunningham improvisó danzas, Robert Olsen recitó poesías, Robert Rausenberg reprodujo música en un fonógrafo, mientras se proyectaban imágenes y John Cage daba una conferencia sobre *Zen* subido en una escalera, durante los aproximados cuarenta y cinco minutos que duró lo que se conoce como el primer *Happening*.

En 1954, se trasladó a vivir a *Stony Point*, condado de *Rockland*, Nueva York. En esta comunidad Cage pasó gran parte de su tiempo agudizando su percepción de los sonidos de la naturaleza para usarlos en sus composiciones. Allí también surgió su interés por la micología, quedando fascinado por las particularidades de los hongos. Se convirtió en un experto y en 1962 llegó a ser cofundador de la Sociedad Micológica de Nueva York. En este año, 1954, realizó una gira por Europa junto a David Tudor, en la que percibió la incompreensión de sus propuestas musicales en este continente.

En Londres, la Asociación de Compositores le pidió que diera una conferencia y preparó una obra que tituló *45 for a speaker*, formada a partir de la combinación de fragmentos de textos y estructurando la lectura a partir de otra obra anterior, *34'46,776" for two pianists*, de esta manera, la conferencia era a su vez una partitura en la que se marcan los gestos y las acciones que el orador debe hacer ante la audiencia.

La experimentación, la indeterminación y el azar fueron las constantes más repetidas en sus siguientes obras, su *Concierto para Piano y Orquesta* de 1958, donde el director solo controla los tiempos con un cronómetro para dar paso a las intervenciones que los solistas deben realizar orientados por partituras gráficas; *Área*, obra donde el cantante debe guiarse por los colores y los trazos de las indicaciones gráficas de la partitura; *Music Walk* también de este mismo año, para piano, cintas magnéticas y radio, en la que la partitura se compone de líneas y puntos móviles totalmente indeterminados.

El encuentro con compositores europeos en el Festival de Darmstadt y en la Feria internacional de Bruselas, así como su estancia en los estudios de música electrónica de la *Radiotelevisione Italiana (RAI)* en Milán, fueron otros aspectos destacados de este año 1958. En estos estudios realizó la pieza *Fontana Mix*, un *collage* sonoro sobre cuatro cintas magnéticas.

A partir de este momento, sus composiciones comenzaron a tener más elementos electrónicos y tecnológicos, además de imprimirle un sentido más performativo. Obras como *Cartridge Music* estrenada en Colonia (Alemania) en 1960 o *Theatre Piece*, también de 1960 dan buena muestra de ello. Ese año, la *Universidad Wesleyan* revisó los textos escritos por Cage en 1937 y al año siguiente los publicó en una edición que fue referencia sobre su obra. *Silence* fue el título escogido por Cage para este libro donde dejó la sarcástica dedicatoria: “A quien pueda interesar”.

El 24 de octubre de 1962, en la ciudad de Tokio, Cage estrenó *0'00''*, con el subtítulo de *4'33'' n.º2*. En esta obra se evoca un punto de partida donde todo puede empezar de nuevo, todo puede suceder. En ella se señala en la partitura que el ejecutante ha de realizar una acción de su elección, amplificando el sonido. Acciones basadas en actos cotidianos como beber un vaso de agua y amplificar el sonido del agua a su paso por la garganta o escribir y amplificar el sonido del bolígrafo al deslizarse sobre el papel. Una obra como lugar donde se une el arte y lo cotidiano de la vida, y que quizás sea, precisamente el eje donde giró la

explosión creativa que el movimiento *Fluxus*⁸⁴ puso en marcha este año, teniendo a Cage como uno de sus referentes.

En el *Lincon Center* de Nueva York, el 23 de julio de 1965, se estrenó *Variation V*. El evento contó con la creación coreográfica de Merce Cunningham, films de Stan VarDerBeek, las imágenes distorsionadas de TV de Nam June Paik y la música de John Cage. Contó con un sistema de sonido diseñado por su amigo David Tudor y Max Mathews, una red de células fotoeléctricas ideadas por Billy Klüver, que reaccionaban modificando la imagen y el sonido y unas antenas realizadas por Robert Moog que producían sonidos al interactuar en el espacio con los bailarines.

En 1968, Cage encargó un tablero de ajedrez que tuviera unas células fotoeléctricas y micrófonos de contacto para poder llevar a cabo su performance musical *Reunión*. En esta ocasión, Cage reunió a amigos que se ofrecieron a jugar una partida de ajedrez. Lo que ocurría es que al mover las piezas del tablero el sonido se amplificaba y salía por altavoces distribuidos por entre el público y, todo esto, mientras otros músicos improvisaban obras electrónicas. Al año siguiente, preparó *33 1/3*, performance colectiva en la que Cage se limitó a ofrecer una docena de tocadiscos y más de doscientos cincuenta discos en una sala sin sillas, para que de esta forma el público elaborara su propia música.

A comienzos de los setenta, se planteó una nueva idea y comenzó a componer obras extremadamente difíciles, en palabras del propio Cage:

*"(...) quería hacer la música tan difícil como fuera posible para que la ejecución mostrara que lo imposible no es imposible (...)"*⁸⁵

⁸⁴ - *Fluxus* es un movimiento artístico de las artes visuales, pero también de la literatura y la música. La idea que pretende es la interdisciplinariedad y la adopción de medios y materiales procedentes de otras artes.

⁸⁵ - Alfonso López Rojo. *Monográfico John Cage*. 12. En https://multimedia.lacaixa.es/lacaixa/ondemand/obrasocial/interactivo/media_art/cage/swf/pdf/en/PDF_cage.pdf (Consultado el 3-11-2015).

Uno de estos trabajos fue *Etudes Australes* (1974-1975), una serie de treinta y dos estudios para piano, dedicados a Grete Sultan⁸⁶ y compuestos a partir de observar minuciosamente las posibilidades físicas de la pianista. Otras obras enmarcadas dentro de esta misma tendencia fueron: *Freeman Etudes*, inspirados en el violinista Paul Zukofsky y *Etudes Boreales*.

En 1979, recibió el encargo de Klaus Schöning de la WDR de Colonia para componer una obra y entonces creó su obra radiofónica más celebrada y una referencia en la historia del arte radiofónico, *Roaratorio, A Irish circus on Finnegans wake*.

Entre 1983 y 1985, compuso *Ryoanji*, que, aunque inicialmente, estuvo concebida para oboe y percusión, después fue ampliada por Cage a otros instrumentos e incluso puede interpretarse aisladamente o en conjunto. La composición está inspirada en un jardín *Zen* y siguiendo los contornos de la piedras. Los instrumentos solistas rememoran las líneas curvas de las rocas, mientras el pulso de la percusión, recuerda la arena blanca de este jardín. Su deseo era que la pieza se consiguiera interpretar como un evento sonoro de la naturaleza más que como meros sonidos musicales. *Mushrooms et Variations* de 1983, fue otra obra que tuvo de protagonista a la naturaleza.

En esa época también compuso *Europeras 1 & 2* por encargo de la ópera de Frankfurt, estrenadas en diciembre de 1987. De este mismo año fueron *Two* y *One*, dos piezas de una serie conocida como las “*number pieces*”⁸⁷. Por otra parte, *Europeras 3 & 4* fueron estrenadas en junio de 1990 en Londres. En esta nueva obra tomó como referencia las características convencionales del género

⁸⁶ - Grete Sultan (Berlín, 1906–Nueva York, 2005). Reconocida pianista estadounidense de origen alemán. Se asoció a Henry Cowell con quien llegó a presentar obras de Schoenberg y Stravinsky. En Nueva York conoció a John Cage y entablaron una amistad de por vida, apareciendo juntos en diversos conciertos. Fue a través de ella que Cage conoció a Christian Wolff, quien le regaló la primera copia del *I Ching*; libro que dio forma a los métodos de composición de Cage durante las décadas siguientes.

⁸⁷ - *Number pieces* se refiere a un conjunto de composiciones realizadas los últimos seis años de vida de John Cage. Por lo general cada pieza llevaba el nombre de la cantidad de interpretes que requería.

operístico e incluso fragmentos de óperas desde Gluck a Puccini y los superpuso a través de áreas interpretadas simultáneamente por constantes, de discos y de un *collage* grabado en cinta magnetofónica que el propio Cage denominó *Truckera*.

Otras de sus composiciones fue *Seven2* en 1990, para un formato instrumental compuesto por flauta, clarinete, trombón, cello, contrabajo y dos percusionistas. Fue una de las más relevantes creaciones de esta serie de "*number pieces*", en las que John Cage siguió trabajando y componiendo obras hasta su muerte el 12 de agosto de 1992.

Murió en el *St Vicent Hospital* de Manhattan, Nueva York, a causa de un derrame cerebral. Con 79 años de edad, dejó creaciones y proyectos inacabados como la música en homenaje a *James Joyce* para el ballet de Merce Cunningham, *Ocean* o *One13*, para cello, entre otras obras.

1.4.1. Catálogo de obras.

Voz y acompañamiento.

- Greek Ode, for voice and piano (1932)
- First Chapter of Ecclesiastes (The Preacher), for voice and piano (1932, possibly incomplete)
- *Three Songs for voice and piano*, (1932–1933)
- Sonata for Two Voices, for two instruments with specified ranges (1933)
- Composition for 3 Voices for three unspecified instruments (1934)
- Solo with obligato accompaniment of two voices in canon, and six short inventions on the subjects of the solo, for three or more instruments (1934, six inventions revised 1958)
- Five Songs, for contralto soloist and piano (1938)
- A Chant With Claps, for voice (1940?, possibly c. 1947 or 1949–1950)
- The Wonderful Widow of Eighteen Springs, for voice and closed piano (1942)
- She Is Asleep: 1. Quartet for percussion, 2. Duet for voice and prepared piano (1943)
- Four Dances (What So Proudly We Hail), for voice and prepared piano (1943)
- Four Walls, for piano and voice (in one of the movements) (1944)
- Experiences No. 2 for voice (1948)
- A Flower, for voice and closed piano (1950)
- Solo for Voice 1, for voice (1958, before May 25)
- Aria, for voice (November or December 1958)
- Song Books (Solos for Voice 3–92), for one or more voices (August–October, 1970, Solo for Voice 85 arranged for violin as Chorals in 1978)
- Lecture on the Weather, lecture for 12 voices and tapes (September, 1975)
- Hymns and Variations, for twelve amplified voices (January, 1979)
- Litany for the Whale, for two voices (July, 1980)
- Nowth upon Nacht, for voice and piano (July, 1984)

- A Collection of Rocks, for choir and orchestra (October, 1984)
- Eight Whiskus, for low voice (November 21, 1984; reworked for violin in March, 1985)
- Mirakus², for voice (November or December, 1984)
- Sonnekus², for voice (February, 1985)
- Voiceless Essay, for four computer-generated tapes (1985–1986)

Obras para solistas

- Three Easy Pieces (1. Round in A minor, 2. Duo in G major, 3. Infinite canon in F minor), for piano (1933)
- Sonata for Clarinet (1933)
- Three pieces, for two flutes (1935)
- Two pieces, for piano (1935?, revised 1974)
- Metamorphosis, for piano (1938)
- Bacchanale, for prepared piano (1940)
- Opening Dance for Sue, for piano (1940–1941)
- Dance to the West, for piano (1942)
- Totem Ancestor, for prepared piano (1942)
- Jazz Study, for piano (1942, spurious work possibly not by Cage)
- And The Earth Shall Bear Again, for prepared piano (1942)
- Primitive, for prepared piano (1942)
- In the Name of the Holocaust, for prepared piano (1942)
- Ad lib, for piano (1943)
- Our Spring Will Come, for prepared piano (1943)
- A Room, for piano or prepared piano (1943, originally third part of She is Asleep)
- Tossed As It Is Untroubled, for prepared piano (1943, first title Meditation)
- Triple-Paced No. 1, for piano (1943)
- Prelude for Meditation, for prepared piano (1944)
- Root of an Unfocus, for prepared piano (1944)
- Spontaneous Earth, for prepared piano (1944)

- The Unavailable Memory of, for prepared piano (1944)
- Triple-Paced No. 2, for prepared piano (1944)
- The Perilous Night, suite for prepared piano (1944)
- A Valentine Out of Season, for prepared piano (1944)
- A Book of Music, for two prepared pianos (1944)
- Crete, for piano (1944–1945)
- Dad, for piano (1944–1945)
- Mysterious Adventure, for prepared piano (1945)
- Soliloquy, for piano (1945, originally part of Four Walls)
- Experiences No. 1, for two pianos 4 hands (1945)
- Three Dances for two prepared pianos (1945)
- Daughters of the Lonesome Isle, for prepared piano (1945)
- Ophelia, for piano (1945)
- Two Pieces, for piano (1946)
- Music for Marcel Duchamp, for prepared piano (1947)
- Nocturne, for violin and piano (1947)
- Sonatas and Interludes, for prepared piano (1946–1948)
- Suite for Toy Piano, for toy piano or piano (1948)
- In a Landscape for piano or harp (1948)
- Concerto for prepared piano, for prepared piano and chamber orchestra (1950–1951)
- Haiku [5], for piano (1950–1951)
- Six Melodies, for violin and keyboard instrument (1950)
- Music of Changes, for piano (May–December, 1951)
- Seven Haiku, for piano (July 1951–1952)
- Waiting, for piano (January 7, 1952)
- Two Pastorales, for piano or prepared piano (January 31, 1952)
- Water Music for pianist using various objects (Spring 1952)
- For M.C. and D.T., for piano (1952, before August)
- Music for Piano 1, for piano (December, 1952)
- Music for Piano 2, for piano (May, 1953)

- Music for Piano 3, for piano (June, 1953)
- Music for Piano 4–19, for any number of pianos (May, 1953)
- Music for Piano 20, for piano (August 20, 1953)
- Music for Carillon No. 2, for carillon (January 1954; 2-octave version made in January, 1961)
- Music for Carillon No. 3, for carillon (January 1954; 2-octave version made in January 1961)
- 34'46.776" For a Pianist, for prepared piano (1954, before October 17)
- 31'57.9864" For a Pianist, for prepared piano (1954, before October 17)
- Music for Piano 21–36, 37–52, for piano solo or in an ensemble (1955, finished on October 11)
- Music for Piano 53–68, for piano solo or in an ensemble (May, 1956)
- Music for Piano 69–84, for piano solo or in an ensemble (May, 1956)
- Winter Music, for piano (January, 1957)
- For Paul Taylor and Anita Dencks, for piano (September, 1957)
- Haiku, for any instruments or objects (January, 1958)
- Cheap Imitation, for piano (1969; orchestrated 1972, violin version 1977)
- Sound Anonymously Received, for an unsolicited instrument (1969, possibly 1978)
- Untitled (Work for Antoinette Vischer), for harpsichord (before 1969)
- Etudes Australes, for piano (1974–1975, finished in December)
- Etudes Boreales, for cello and/or piano (1978)
- Souvenir, for organ (September, 1983)
- Freeman Etudes, for violin (1977–1980, 1989–1990)
- Perpetual Tango, for piano (February, 1984)
- Haikai, for flute and zoomoophone (July, 1984)
- Selkus², (November or December, 1984)
- ASLSP, for piano or organ (January, 1985)

Obras de Conjunto

- Quartet, for any four percussion instruments (1935)
- Trio, for three percussionists (1936)

- Music for Wind Instruments, for wind quintet (1938)
- Imaginary Landscape No. 1, for two variable-speed phono turntables, frequency recordings, muted piano and cymbal (1939)
- First Construction (in Metal), for six percussionists with an assistant (1939)
- Second Construction, for four percussionists (1939–1940)
- Imaginary Landscape No. 2 (first version), for tape, string piano and percussion (1940, withdrawn by Cage)
- Fads and Fancies in the Academy, for five performers with various objects (1940)
- Living Room Music, for percussion and speech quartet (1940)
- Dance Music: for Elfrid Ide, for percussion ensemble and piano (1940)
- Third Construction, for four percussionists (1941)
- Forever and Sunsmell, for voice and two percussionists (1942)
- Imaginary Landscape No. 3, for six percussionists (1942)
- Imaginary Landscape No. 2 (March) (1942, first title Imaginary Landscape No. 4)
- The City Wears a Slouch Hat, for narrator and six percussionists (1942)
- Credo in Us, for four performers with various objects (1942)
- Amores, for percussion and prepared piano (1943)
- Prelude for six instruments in A minor for flute, bassoon, trumpet, violin, cello and piano (1946, an arrangement of the second piece from Two Pieces for piano of 1946)
- Ballet The Seasons, versions for piano and for orchestra (1947)
- Dream, for piano or viola and ensemble of 4 violas (1948)
- Works of Calder, film score for prepared piano and tape (1950)
- String Quartet in Four Parts, for string quartet (1949–1950)
- Sixteen Dances for flute, trumpet, 4 percussionists, piano, violin and cello (October, 1950–January, 1951)
- Imaginary Landscape No. 4 (March No. 2), for 12 radios, 24 performers and a conductor (April, 1951)

- Imaginary Landscape No. 5 for any 42 recordings (January 12, 1952)
- Music for Carillon No. 1, for carillon (July 10, 1952; 2- and 3-octave transcriptions made in 1958 and 1961, respectively)
- 4'33" for any instrument or combination of instruments (August, 1952, second version 1962)
- Williams Mix, for tape (1952–1953, finished on January 16, 1953)
- 59½" For a String Player, for any 4-string instrument (July 2, 1953)
- 26'1.1499" For a String Player, for string instrument (1953–1955, finished in August–September, 1955)
- Speech 1955, for news reader and 5 radios (November, 1955)
- 27'10.554" For a Percussionist, for percussion (January 14, 1956)
- Radio Music, for 1 to 8 performers using radios (May, 1956)
- Variations I, for any number of performers and any kind and number of instruments (January 20, 1958)
- Concert for piano and orchestra (1957–1958, finished before May, 15)
- Music Walk, for piano and various objects (September 24, 1958)
- TV Köln, for piano, optionally with other objects (October, 1958)
- Fontana Mix, for tape (November, 1958)
- HPSCHD, for 1 to 7 amplified harpsichords and 1 to 51 tapes (1967–1969, accompanied with Program (KNOBS) for the listener, an instruction for playing back the recording of the piece)
- Dialog, for two performers with various objects (1970, possibly 1977; also known as Dialogue)
- Mureau, for one or more speakers and tape ad lib (November, 1970)
- WGBH-TV, for composer and technicians (1971)
- Bird Cage, for 12 tapes (April, 1972)
- Etcetera, for small orchestra, tape and, optionally, 3 conductors (August, 1973)
- Exercise, for an orchestra of soloists (November, 1973, based on Etcetera; second version completed in December, 1984)
- Score (40 Drawings by Thoreau) and 23 Parts, for 23 performers; any

- instruments and/or voices (August, 1974)
- Child of Tree (Improvisation I), for percussion made of plants and/or plants used as percussion (1975, before March 8)
 - Renga, 78 parts for any instruments and/or voices (1975–1976, finished in April)
 - Quartets I–VIII, for orchestra (1976, after August. Three versions for 24, 41, and 93 performers. Arranged for 12 amplified voices and concert band in 1978)
 - Branches, for percussion made of plants or plants used as percussion (1976)
 - Telephones and Birds, for three performers (1977, before January 18)
 - 49 Waltzes for the Five Boroughs, for performer(s), or listener(s), or record maker(s) (1977, before October 6)
 - Inlets (Improvisation II), for four performers with conch shells and the sound of fire (September 1977)
 - Cassette for five performers with any number of tapes (1977, before December 7. Used in Address, see Happenings)
 - Alla ricerca del silenzio perduto (Il Treno), for "prepared train" (December 1977)
 - A Dip in the Lake: Ten Quicksteps, Sixty-two Waltzes, and Fifty-six Marches for Chicago and Vicinity, for performer(s) or listener(s) or record maker(s) (1978, before May)
 - Some of the "Harmony of Maine", for organist and three assistants (November 12, 1978)
 - Improvisation III, for four or more cassette players (February 1980)
 - Furniture Music Etcetera, for two pianos (April 27, 1980; partly based on Etcetera)
 - Thirty Pieces for Five Orchestras, for five orchestras (1981, before November 22)
 - Instances of Silence, for any number of cassette players and tapes (1982, before March 16)

- Postcard from Heaven, for 1 to 20 harps (June, 1982)
- Improvisation IV (Fielding Sixes), for three cassette players (1982, before June 30)
- Dance/4 Orchestras, for four orchestras (1982, before August 22)
- Fifteen Domestic Minutes, for record players at different radio stations (August, 1982)
- An Alphabet, radio play (1982)
- ear for EAR (Antiphonies), for voices (possibly January 20, 1983)
- Ryoanji, for double bass, trombone, oboe, voice, percussion, small orchestra (1983; parts added in 1983–85, and an unfinished cello part survives from 1992)
- R/13, for percussionist with thirteen found objects (July 26–28, 1983)
- Thirty Pieces for String Quartet, for string quartet (September, 1983)
- HMCIEX, tape for radio (1983–1984)
- The first meeting of the Satie society the socie satiety, for two speakers, one female singer, musicians and/or tapes (January–March, 1985)
- But what about the noise of crumpling paper which he used to do in order to paint the series of "Papiers froissés" or tearing up paper to make "Papiers déchirés?" Arp was stimulated by water (sea, lake, and flowing waters like rivers), forests, for percussion ensemble (August, 1985)
- Etcetera 2/4 Orchestras, for four orchestras and tape (December, 1985)
- Wishing Well, for four speakers (early 1986)
- Hymnkus, for voice and chamber ensemble (1986, probably before May 14)
- Improvisation A+B, for voice, clarinet, trombone, percussion and orchestra (1986, before May 14)
- Rocks, for various electronic devices (May 5, 1986)
- Haikai, for gamelan ensemble (October, 1986)

Obras de Teatro y Happenings

- Black Mountain Piece, mixed-media performance (1952, only a fragment survives)

- Sounds of Venice, for television set (one performer) (1959)
- Water Walk, a work for a TV show for one performer with a variety of objects (1959)
- Cartridge Music, for amplified sounds (1960)
- Music for Amplified Toy Pianos, for any number of toy pianos (1960)
- Music for "The Marrying Maiden" (music for a play), for tape (1960)
- Solo for Voice 2, for solo voice or chorus (1960)
- Theatre Piece, for 1 to 8 performers (1960)
- WBAI (1960) – auxiliary score for performance with other Works
- Where Are We Going? And What Are We Doing?, composed lecture, tapes (1960–1961)
- Atlas Eclipticalis for an ensemble of 86 instruments (1961–1962)
- Music for Carillon No. 4, for electronic instrument with accompaniment (1961)
- Variations II, for any number of performers and any kind and number of instruments (1961)
- Music for Piano 85, for piano and electronics (1962)
- Variations III, for any number of people performing any actions (1962)
- 0'00" (4'33" No. 2), solo for any performer (1962)
- Variations IV for any number of performers, any sounds or combinations of sounds produced by any means, with or without other activities (1963)
- Electronic Music for Piano, for solo piano (or any number of pianos) with electronics (1964)
- Rozart Mix, tape loops (1965)
- Variations V (1965)
- Variations VI, for a plurality of sound systems (1966)
- Music for Carillon No. 5, for a four-octave instrument (1967)
- Newport Mix, event with audience-provided tape loops (1967)
- Variations VIII, no music or recordings (May, 1967; revised 1978)
- Assemblage, for electronics (1968)
- Reunion, event (1968)

- Mewantemooseicday, event (1969)
- 33¹/₃, installation with record players (1969)
- Demonstration of the Sounds of the Environment, event (1971)
- Les chants de Maldoror pulvérisés par l'assistance même, event (1971)
- Apartment House 1776, mixed-media event (1976)
- Address, mixed-media event (1977)
- Souneday (Toneday), radio event (1978)
- Concerto Grosso, installation (1979)
- Paragraphs of Fresh Air, radio event (1979)
- Silent Environment (1979)
- Evéne/Environne METZment (1981)
- A House Full of Music, for 200 performers from music schools (1982)
- Musicircus for Children (1984, based on A House Full of Music)

Obras "Numericas" y últimas composiciones (1987-92)

- Music for seventeen parts with no score, for a variable chamber ensemble (1984-1987)
- Essay (Writing through the Essay "On the Duty of Civil Disobedience"), for computer-generated tapes (1987-1988)
- Two, for flute and piano (April, 1987)
- Organ /ASLSP, for organ (June, 1987)
- One, for piano (December, 1987)
- Europeras 1 & 2, for 19 voices and 21 musicians (1987, Europeras include a piece for tape called Truckera, also 1987)
- Five, for any five instruments or voices (January, 1988)
- Solos for Voice 93-96 (Four Solos for Voice), for voice(s) (April, 1988)
- Seven, for flute, clarinet, percussion, piano, violin, viola and cello (May, 1988)
- Twenty-Three, for 13 violins, 5 violas and 5 cellos (1988, before June 21)
- Five Stone Wind, for three performers with clay drums, electronics and unspecified instruments (June-July, 1988)
- 101, for orchestra (1988, before November 13)

- Four, for string quartet (1989, before May 9)
- One, for 1 to 4 pianos (summer 1989)
- Three, for three recorders (July, 1989)
- Two, for two pianos (1989, after July 28)
- One, for solo performer (late 1989)
- Sculptures Musicales, for electronics (1989, before September 23)
- Sports: Swinging, after Satie, for piano (1989)
- The Beatles 1962–1970, piano and, optionally, tape (1990, possibly 1989)
- Composed Improvisations, for bass guitar, snare drum and one-sided drums with or without jangles (1987–1990)
- One, for solo drummer (1990)
- Fourteen, for piano, flute/piccolo, bass flute, clarinet, bass clarinet, horn, trumpet, 2 percussionists, 2 violins, viola, cello and double bass (1990, before May 12)
- One, for piano (May, 1990)
- Europeras 3 & 4, for 6 voices, 2 pianos, 12 victrolas and tape (1990, Europeras include a piece for tape called Truckera, composed 1987)
- One for violin (June, 1990)
- Seven, for bass flute, bass clarinet, bass trombone, two percussionists with unspecified instruments, cello and contrabass (1990, before July 23)
- One, for any sound-producing object (late 1990)
- Scottish Circus, for Scottish folk band of any number of musicians and any instruments/voices (September, 1990)
- Four, for SATB choir (October, 1990)
- One, for cello (April, 1991)
- 108, for orchestra (April, 1991)
- Europera 5, for 2 voices, piano, victrola, tape/TV/radio (1991, before April 12)
- Eight, for flute, oboe, clarinet, bassoon, horn, trumpet, tenor trombone and tuba (1991, before May 14)
- Three for three percussionists with unspecified instruments (May, 1991)

- Four, for one or two pianos, twelve rainsticks and violin/oscillator, all operated by four performers (May, 1991)
- Five, for English horn, 2 clarinets, bass clarinet and timpani (May, 1991)
- Lullaby, for musical box (May, 1991)
- One, for shō (July, 1991)
- Two, for shō and five conch shells (July, 1991)
- Two, for violin and piano or shō (July, 1991)
- Six, for six percussionists with unspecified instruments (September, 1991)
- 103, for orchestra (September, 1991)
- Two, for piano and tenor trombone (October, 1991)
- Four, for percussionists with unspecified instruments (October, 1991)
- Four, for four saxophones (October, 1991)
- Five, for trombone and string quartet (October, 1991)
- Five, for soprano saxophone, alto saxophone and 3 percussionists (October, 1991)
- Five, for flute, 2 clarinets, bass clarinet and percussion (October, 1991)
- Five Hanau Silence, for tape (October, 1991)
- Ten, for flute, oboe, clarinet, trombone, percussion, piano, 2 violins, viola and cello (October–November, 1991)
- Twenty-Six, for 26 violins (December, 1991)
- Twenty-Eight, for wind ensemble (December, 1991)
- Twenty-Nine, for two timpani, two percussionists, piano and strings (December, 1991)
- Twenty-Eight, Twenty-Six and Twenty-Nine, for orchestra (December, 1991, a combination of Twenty-Six, Twenty-Eight and Twenty-Nine)
- Mozart Mix, for five cassette players (1991)
- One, for violin (February, 1992)
- Sixty-Eight, for orchestra (February, 1992)
- Eighty, for orchestra (February, 1992)
- Four, for four performers with any means of producing sounds (March,

1992)

- Seventy-Four, for orchestra (March, 1992)
- Fifty-Eight, for wind orchestra (March 27, 1992)
- Two, for violin and piano (April, 1992)
- Thirteen, for flute, oboe, clarinet in B-flat, bassoon, trumpet in C, tenor trombone, tuba, 2 percussionists, 2 violins, viola and cello (May 14, 1992)
- Muoyce II (Writing through Ulysses), for speaker and tapes (May, 1992)
- One, for solo cinematographer (1992)
- One, for solo lecturer (1992, before June 22)

Obras Perdidas

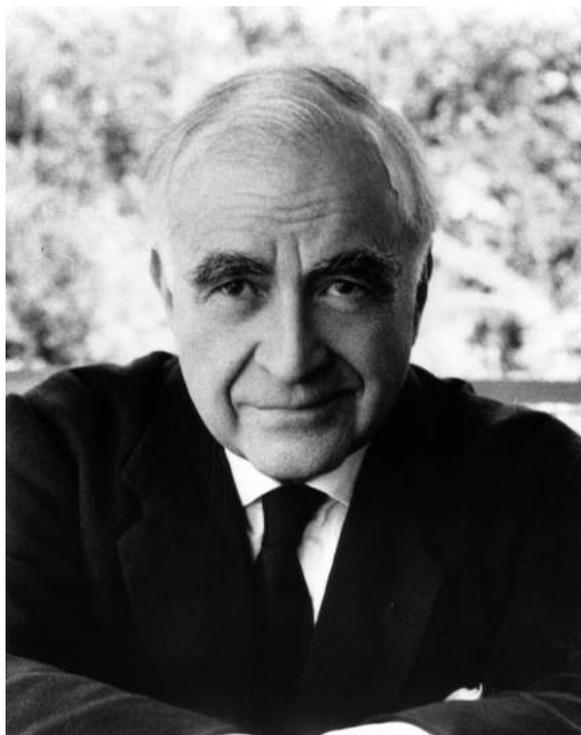
- Untitled composition, 1931
- Etudes, for piano (1932, possibly same as the untitled composition of 1931)
- Duet, for two flutes (1934)
- Music for Xenia, for piano (1934)
- Allemande for clarinet (1934)
- String Quartet (1936)
- Music for an Aquatic Ballet (1938)
- 25 Ballets in 1 act for a solo dancer (1939)
- Ho to AA, for voice and piano (1939)
- America was promises, for voice and piano 4 hands (1940)
- Four songs of the moment, for piano (1940)
- Prelude to Flight, for piano? (1940)
- Spiritual, for piano (1940)
- Opening dance, for piano (1942)
- Shimmera, for prepared piano (1942)
- Lidice, for prepared piano (1943)
- The Feast, for piano (1945)
- Thin Cry, for piano (1945)
- Foreboding, for piano (1946)
- Orestes, for piano? (1948)

- First Week of June (1970)
- Untitled (work for Joao Miró), for piano (1970)
- 52/3 (1972)
- Music for "Westbeth", for piano? (1974)
- Pools, for a single performer (1978, based on Inlets)
- Seventeen, (1992, possibly similar to Sixteen or does not exist)
- Otte, for violin (1992, spurious, probably not by Cage or does not exist)

Libros

- Silence: Lectures and Writings (1961)
- A Year from Monday (1968)
- M (1973)
- Empty Words (1979)
- X (1983)

1.5. Carlos Antonio De Padua Chávez Y Ramírez.



Compositor, pianista y director de orquesta.

“Arte propio no quiere decir arte cerrado. Que se busque la expresión ajena, si es buena y bella, pero que la expresión ajena no impida, inhiba o frustre la propia.”⁸⁸

Carlos Chávez

Carlos Chávez nació el 13 de junio de 1899 en Popotla, un poblado muy cercano a la Ciudad de México. Fue el menor de seis hermanos y, con apenas tres años, quedó huérfano de padre. Su abuelo paterno José María Chávez, que había sido gobernador de Aguascalientes a mediados del siglo XIX y organizador de la resistencia en su estado contra la intervención francesa, fue apresado y fusilado en 1864.

Chávez comenzó a tomar lecciones de piano desde los nueve años de edad en su

⁸⁸ - Arturo Ortega Blake. El gran libro de la frases célebres. (México: Grijalbo, 2013), sp.

casa de la mano de su hermano Manuel, más tarde con Asunción Parra, Manuel María Ponce⁸⁹ (entre 1909 y 1913) y Pedro Luis Ogazón (entre 1915 y 1920). Estudió armonía con Juan B. Fuentes y, de manera autodidacta, fuga, contrapunto y composición, analizando las obras de otros compositores. Alternando con sus estudios musicales comenzó también en la Escuela Nacional Preparatoria.

En 1915, fundó junto a un grupo de amigos la revista *Gladios*, lo que le condujo en 1924 a formar parte del diario *El Universal* en la Ciudad de México.

En 1921, realizó su primera presentación pública con sus composiciones, interpretando su obra *Sexteto de cuerdas y piano* (1919) y obras para piano y voz. Su música en estos comienzos fue más bien romántica y sus arreglos de música mexicana estuvieron inspirados en los de su maestro Manuel M. Ponce.

Este mismo año escribió su primer ballet, *El fuego nuevo*, en 1921, basado en una leyenda azteca y en el que se observan las primeras características que marcaron el nuevo estilo "indigenista":

"(...) instrumentación masiva con preferencia por los instrumentos de aliento, aparición de motivos cortos o fragmentados, énfasis en las posibilidades percutivas de cuerdas y metales, un pulso de regularidad mecánica con frecuentes cambios de compás, ostinatos, síncopas expresivas y una estructura polarizada que garantizaba un cierto orden en la invención (...)"⁹⁰

Pero no fue hasta el estreno de sus ballet, *Los cuatro soles* de 1926, *Caballos de vapor* de 1926 y sus sonatas instrumentales, basadas en temas de la mitología mexicana, que se involucró de lleno en esta corriente indigenista:

"Basándose en la observación de instrumentos prehispánicos, descripciones de cronistas de

⁸⁹ - Manuel María Ponce (Zacatecas, 1882-México D. F, 1948). Reputado músico y compositor. Se dedicó a crear una obra musical basada en temas del folclore mexicano, combinándolos con el estilo romántico europeo. Es considerado el padre del nacionalismo mexicano.

⁹⁰ - Yolanda Moreno Rivas. *Rostros del nacionalismo en la música mexicana*. (México, D.F., Escuela Nacional de Música, UNAM, 1989), 145.

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, movimientos paralelos de las voces, motivos repetitivos y un generoso uso de percusiones o instrumentos indígenas como teponaxtles, sonajas, tenabaris, tlapanhúhuetls y jícaras de agua."⁹¹

En 1922, contrajo matrimonio con la pianista Otilia Ortiz, con quien partió de luna de miel a Europa (Viena, Berlín y París) y fue cuando descubrió la música de Ígor Stravinsky y Arnold Schoenberg, totalmente desconocidos en México. Se dio a la tarea de programar una serie de Conciertos de Música Nueva, en los que dio a conocer las novedades Europeas.

A finales de 1923, hizo su primer viaje a los Estados Unidos y en 1926 pasó una temporada en Nueva York donde conoció a Edgard Varèse y Aaron Copland, con quienes compartió la idea de crear una estética americana. Este mismo año, se interpretaron en un concierto para la *International Composer's Guild*, sus obras *Hexágonos I II III* (1923-1924) y *Danza de los hombres y las máquinas*, contenidas en el ballet *Caballos de vapor* (1926-1932).

En 1928, fundó junto a Henry Cowell, Carl Ruggles y Emerson Whithorne, la *Pan American Association of Composers*, asociación con una visión experimental y que, bajo la dirección de Varèse, tuvo la intención de agrupar y promocionar las obras americanas.

Este mismo año, ya en México, fue invitado a reorganizar y dirigir la orquesta del Sindicato Filarmónico que, organizada como cooperativa, cambió su nombre al año siguiente por el de Orquesta Sinfónica de México. Su primer concierto lo dio en septiembre de ese mismo año y desde entonces, hasta 1949, fue su director. Se estrenaron ciento noventa y siete obras, de las cuales ochenta y tres eran de compositores mexicanos.

⁹¹ - *Ibidem*, 146.

Desde el año 1928 hasta 1934 dirigió el Conservatorio Nacional de Música, llevando a cabo un proyecto para rescatar y coleccionar las músicas folclóricas de México.

Chávez tuvo una primera etapa que se le puede considerar cercana al romanticismo. Mostró una gran influencia de Robert Schumann, sobre todo en sus obras para piano. Más adelante, comenzó una etapa marcada por el nacionalismo, en el que trató de rescatar la herencia prehispánica, por lo que es común encontrar en las obras de esta etapa el uso de temas indígenas. Un buen ejemplo de este período y una de sus obras más conocidas e interpretadas fue su *Sinfonía India* en 1936. En ella, Chávez realizó un cuidadoso estudio de los instrumentos y las melodías indígenas. Muchos de estos instrumentos fueron utilizados en obras posteriores.

En 1942, compuso *Toccata para Instrumentos de Percusión*, escrita para conjunto de percusión. Fue estrenada en México el 31 de octubre de 1947, bajo la dirección de Eduardo Hernández Moncada⁹² y la interpretación de los miembros de la Orquesta del Conservatorio. Desde entonces, *Toccata para Instrumentos de Percusión* se convirtió en la primera obra mexicana exclusivamente para percusión y en una obra indispensable en el repertorio de esta amplia familia instrumental. En ella, Chávez muestra un dominio de los planos sonoros, las voces, las texturas, los matices y los timbres, sin descuidar el género en el que la compuso que nos traslada a los períodos Renacentista y Barroco.

A diferencia de las obras anteriormente mencionadas, en *Toccata para Instrumentos de Percusión*, Chávez usó muy pocos elementos folclóricos. En la instrumentación utilizó como instrumentos autóctonos, solo un tambor indio, maracas y claves; el resto se compuso de instrumentos usados normalmente en una orquesta sinfónica y, únicamente, en una pequeña sección del tercer

⁹² - Eduardo Hernández Moncada (México, 1899-1995). Pianista, Compositor y Director de orquesta. Considerado uno de los músicos más representativos del movimiento nacionalista mexicano.

movimiento podemos encontrar lo que representa el acompañamiento de una danza, como elemento de carácter folclórico.

El 1 de diciembre de 1953, se estrenó en los Estados Unidos bajo la dirección del propio Chávez en un concierto con la Orquesta Filarmónica de los Ángeles y apuntó:

“La Toccata fue escrita como un experimento ortodoxo de los instrumentos de percusión, aquellos usados regularmente en la orquesta sinfónica, eso es, evitando lo exótico y pintoresco. Por eso la obra se asienta en su más pura expresión musical y estructura formalista. El material temático es, por obvias razones, rítmico más que melódico. Sin embargo, hay temas propios, integrados en motivos rítmicos, que son desarrollados como si fueran hechos con elementos melódicos. La forma sigue un patrón dado y el discurso musical sigue una constante renovación del tratamiento básico de los elementos temáticos.”⁹³

En 1947, fue nombrado director general del Instituto Nacional de Bellas Artes, también cambió el nombre de la Orquesta Sinfónica de México, dando lugar al nacimiento de la nueva Orquesta Nacional de México que sustituyó a la anterior como principal orquesta del país. El año 1952, dejó su puesto en el Instituto con el fin de reducir sus obligaciones administrativas y dedicarse más a la composición, la dirección orquestal y la enseñanza.

Como dato interesante debemos decir que como docente, Chávez formó dos importantes generaciones de compositores mexicanos, la primera entre 1936-1942 a la que pertenecieron Daniel Ayala, Blas Galindo, José Pablo Moncayo y Salvador Contreras; la segunda entre 1959-1964 con Mario Lavista, Héctor Quintamar, Eduardo Mata y Humberto Hernández Medrano; entre otros.

Durante las décadas posteriores recibió encargos para nuevas composiciones,

⁹³ - Richard Freed. “Notas al programa para la siguiente presentación: National Symphony Orchestra”, director: Leonard Slatkin, Mayo 11-13, 2006. En http://www.kennedy-center.org/calendar/index.cfm?fuseaction=composition&composition_id=3183 (Consultado el 20-07-2015).

como fueron tres sinfonías: *Sinfonía n^o4*, en 1953, solicitada por la Orquesta Sinfónica de Louisville; *Sinfonía n^o5*, en 1953, para la Fundación Serguei Koussevistky; y la *Sinfonía n^o6*, en 1961, para el *Lincoln Center* de las Artes Representativas de Nueva York.

En 1969, volvió a la administración y aceptó el cargo de Secretario de la Educación Pública, desde donde criticó severamente los métodos de enseñanza que se estaban llevando a cabo en el Conservatorio Musical. Fue esta una de las razones por la cual el nuevo presidente mexicano, Luis Echevarría Álvarez, le encargó el desarrollo de un nuevo currículum para la enseñanza musical y lo nombró jefe del Departamento de Música del Instituto Nacional de Bellas Artes y director musical de la Orquesta Sinfónica Nacional.

Después de varias disputas y desavenencias con el sindicato de músicos, dejó los cargos públicos en 1974 y, decepcionado, se trasladó a vivir a los Estados Unidos donde trabajó en varias universidades norteamericanas y británicas. Alquiló un apartamento frente al *Lincoln Center* de Nueva York donde vivió hasta su muerte el 2 de agosto de 1978 en la ciudad de México, cuando se encontraba visitando a su hija.

1.5.1. Catálogo de obras.

Ópera

- Panfilo and Lauretta, ópera en tres actos, libreto de C. Kallman. (1953-1957)

Obras orquestales

- Sinfonía, para orquesta (1915-1918)
- Caballos de vapor (H.P.) Suite (1926)
- Sinfonía N° 1, Antígona (1933)
- Cantos de México para orquestas mexicanas (1933)
- Llamadas: Sinfonía proletaria, para coro y orquesta (1934)
- Chapultepec (Obertura republicana) (1935)
- Sinfonía N° 2, India (1935-1936)
- Orquestación de Buxtehude: Chaconne in E minor (1937)
- Concierto para cuatro trompas y orquesta (1937-1938)
- Concierto para piano y orquesta (1938-1940)
- Orquestación de Jaime Nunó: Himno Nacional (1941)
- Orquestación de Vivaldi: Concierto en G minor, OP.6 N° 1 (1943)
- La hija de Cólquide. Suite sinfónica del ballet (1943)
- Concierto para violín y orquesta (1948-1950)
- Sinfonía N° 3 (1951)
- Sinfonía N° 4, Romántica (1953)
- Sinfonía N° 5, para orquesta de cuerda (1953)
- Baile: cuadro sinfónico (1953)
- Sinfonía N° 6, para orquesta (1961)
- Resonancia, para orquesta (1964)
- Soli III (1965)
- Elatio Orquesta (1967)
- Discovery (1969)
- Clío: Sinfonía Ode (1969)
- Initium, para orquesta (1971)
- Sonante, para orquesta (1973)

- Paisajes mexicanos, para orquesta (1973)
- Concierto para violonchelo y orquesta (inacabado) (1975)
- Concierto para trombón y orquesta (1976-1977)

Música para ballet

- El fuego nuevo (1921)
- Los cuatro soles, ballet indígena (1925)
- Caballos de vapor (1926-1932)
- La hija de Cólquide (1943)
- Pirámide (1968)

Música para banda

- Chapultepec (1926)
- Tzintzuntzan (1974)
- Zandunga Serenade (1976)

Música de cámara

- Cuarteto de cuerda nº1 (1921)
- Cuarteto de cuerda nº2 (1932)
- Soli I (1933)
- Cuarteto de cuerda nº3 (1943)
- Suite, para doble cuarteto (1943)
- Soli II (1961)
- Partita (1973)

Música coral

- Himno En elogio de la espada (1916)
- Imágenes Mexicanas (1923)
- Tierra Mojada (1932)
- El sol: corrido mexicano (1934)
- Paloma Azul (1939)
- Tree of Sorrow/Arbolucu, te sequeste (1942)
- A Woman is a Worthy Thing (1942)
- Nocturnes (1942)
- A! Freedom (1944)

- Canto a la tierra (1946)
- Fragmento (1968)
- Nonantzin (1972)
- A pastoral (1974)
- NOKWIC (1974)
- The Waning Moon (1974)
- Rarely (1974)
- Epistle (1974)

Música vocal

- Extase, para voz y piano (1918)
- Meine lieber Flamen, para voz y piano (1918)
- Estrellas fijas, para soprano, tenor y piano (1919)
- Du bist wie ein Blume, para soprano y piano (1919)
- Inútil epigrama, para soprano, tenor y piano (1923)
- Hexágonos I, para voz y piano (1923)
- Hexágonos II-IV, para voz y piano (1924)
- Todo, para mezzo, barítono y piano (1932)
- Tres Poemas: Segador (Pellicer), Hoy no brilló la estrella de tus ojos (S. Novo), Nocturna rosa (Villaurrutia), para soprano, tenor y piano (1938)
- Nocturnos, para voz y piano (1939)
- La casada infiel (F. García Lorca) para alto, barítono y piano (1941)
- Melodías tradicionales indias del Ecuador, para voz y piano (1942)
- Prometheus Bound (1956)
- North Carolina Blues (1958)
- Lamentaciones, para voz y piano (1962)
- Vocalización aguda, para soprano y piano (1967)

Música instrumental

- Preludio, para violín y piano (1911)
- Serenata, para violín y piano (1913)
- Romanza, para violín y piano (1913)
- Sexteto de cuerdas y piano (1919)

- Madrigal, para violonchelo y piano (1921)
- Sonatina, para violonchelo y piano (1924)
- Sonatina, para violín y piano (1924)
- Energía, para nueve instrumentos (1925)
- Sonata, para cuatro trompas (1929)
- Espiral, para violín y piano (1934)
- Trío (1940)
- Xochipili Macuilxoxhitl (1940)
- Toccata, para percusión (1942)
- Tambuco, para seis percusionistas (1964)
- Fuga H A G, C (1964)
- Invention II (1965)
- Soli IV (1966)
- Variations, para violín y piano (1969)

Música solista

- Danza de las brujas, para piano (1910)
- Serenata, para piano (1911)
- Canción, para piano (1911)
- Barcarola I, para piano (1911)
- Nocturno, para piano (1911)
- Vals I y II, para piano (1912)
- Miniatura, para piano (1912)
- Segundo estudio de concierto, para piano (1915)
- A'laube: image mexicaine, para piano (1915)
- Adelita & La cucaracha, para piano (1915)
- Anda buscando de rosa en rosa, para piano (1915)
- Berceuse, para piano (1918)
- Pensamiento feliz, para piano (1918)
- Carnaval, para piano (1918)
- Oda I, para piano (1918)
- Elegía I-II, para piano (1918)

- Gavota, para piano (1918)
- Esperanza ingenua, para piano (1918)
- Triste sonrisa, para piano (1918)
- Suavemente, para piano (1918)
- Meditación, para piano (1918)
- Sonata fantasía (Sonata I), para piano (1918)
- Barcarola II, para piano (1919)
- Adiós, adiós, para piano (1919)
- Valses íntimos I-IV, para piano (1919-1920)
- Estudios I-IV, para piano (1919-1920)
- Cuando empieza a caer la tarde, para piano (1920)
- Preludio, para piano (1920)
- Encanto sutil, para piano (1920)
- Noche: aguaduerte, para piano (1920)
- Hoja de álbum, para piano (1920)
- Bendición, para piano (1920)
- Vals Elegía, para piano (1921)
- Madrigals I-VII, para piano (1921-1922)
- Nocturnos, para piano (1922)
- Jarabe, para piano (1922)
- Polígonos, para piano (1923)
- Aspectos I-II, para piano (1923)
- Piezas para guitarra (1923)
- Xochimilco Dance, para piano (1924)
- Sonatina, para piano (1924)
- Foxtrot, para piano (1925)
- 36 (primero llamada Horsepower, y luego cambiada para no confundir con H.P.), para piano (1925)
- Cake walk, para piano (1925)
- Solo, para piano (1926)
- Etudes for piano....Chopin, para piano (1926)

- Blues, para piano (1928)
- Sonata III, para piano (1928)
- Fox, para piano (1928)
- Unidad, para piano (1930)
- Paisaje, para piano (1930)
- Preludios para piano (1937)
- Para Juanita, para piano (1940)
- Sonata IV, para piano (1941)
- Fugas, para piano (1942)
- Miniatura: Homenaje a Carl Deis, para piano (1942)
- Danza de la pluma, para piano (1943)
- La llorona, para piano (1943)
- La zandunga, para piano (1943)
- Estudio IV: Homenaje a Chopin, para piano (1949)
- Left Hand inversions of five Chopin Etudes, para piano (1950)
- Upingos, oboe (1957)
- Invención (I), para piano (1958)
- Sonata V, para piano (1960)
- Sonata VI, para piano (1961)
- Mañanas mexicanas, para piano (1967)
- Invention III, para arpa (1967)
- Estudio a Rubinstein, para piano (1973)
- Partita, para tímpani (1973)
- Feuille d'album, para guitarra (1974)
- Caprichos, para piano (1975)

Música teatral

- Música para la obra escénica Antígona (1932)
- Música para la obra escénica Don Quijote (1947)
- Música para la obra escénica Hippolytus (1957)

1.6. Otros autores de obras para conjunto de percusión.

1.6.1. John Joseph Becker.



Compositor, Pianista, Director de Orquesta y Pedagogo.

John Becker nació en Henderson, Kentucky el 22 de enero de 1886. Comenzó sus estudios musicales en el Conservatorio de *Cincinnati*, los cuales culminó en el año 1905. Más adelante, realizó sus estudios de postgrado en el Conservatorio de *Wisconsin* en *Milwaukee*, donde se graduó de composición. Entre sus profesores de composición cabe destacar al alemán Alexander von Fielitz, así como al danés Carl Busch, quien fue una figura relevante en la vida musical de la ciudad de Kansas, no solo como educador, sino también como compositor, donde destacó sobre todo el carácter indigenista de muchas de sus obras.

En 1917, Becker inició su carrera como profesor en la *University of Notre Dame*, donde trabajó durante diez años. Más tarde, se trasladó a *Minnesota* donde

continuó ejerciendo la docencia en el *College of St. Thomas*, institución eminentemente católica, donde trabajó desde 1929 hasta 1933.

La década del treinta fue muy ajetreada para Becker. En este período, dirigió varias orquestas y estrenó obras de diversos compositores, entre las que se encuentran de su amigo Charles Ives, así como de Carl Ruggles y Wallingford Riegger.

Entre 1935 y 1941, se encargó de administrar el *Federal Music Project* en *Minnesota*, mientras también ejercía como editor asociado de *New Music Quarterly*⁹⁴, fundada por su amigo Henry Cowell, a quien había conocido unos años antes.

Regresó a la docencia en el año 1943 en el *Barat College in Lake Forest*, donde trabajó hasta su jubilación en el año 1957. Además de educador, también compuso gran cantidad de obras. Su período más activo en esta faceta fue entre 1920 y 1950, llegando a componer siete sinfonías, varios conciertos, suites orquestales, obras para conjunto, para solistas, canciones y obras corales, sobre todo religiosas.

Su estilo de composición es conocido por el uso de técnicas difíciles de armonía y contrapunto, así como por no ceñirse a los cánones establecidos. Todo esto hizo que lo incluyeran como miembro de los llamados *American Five*, junto a Charles Ives, Carl Ruggles, Henry Cowell y Wallingford Riegger, compositores considerados en esa época como ultra modernistas.

John Becker murió el 21 de enero de 1961 en Wilmette, Illinois, justo el día antes de cumplir setenta y cinco años de edad.

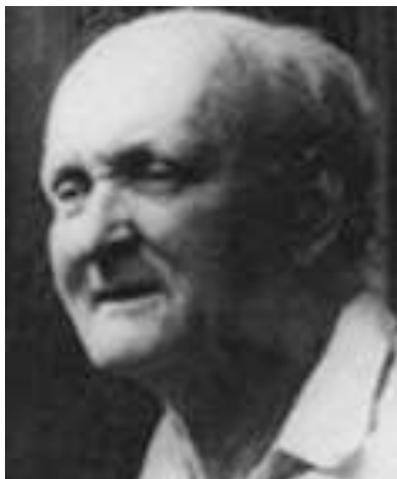
Según algunos críticos, entre sus obras destacan importantes composiciones como, *Symphonia Brevis* (1930-1931), incluida por Leonard Bernstein para ser

⁹⁴ - La *New Music Quarterly* fue una editorial cuya finalidad era publicar las partituras de los compositores modernos americanos. Fundada y dirigida por Henry Cowell, desde 1927 hasta 1936.

interpretada en el teatro *Carnegie Hall* de Nueva York, dentro de un concierto dedicado a importantes compositores de América, en 1958. También encontramos *Marriage with Space* (1935), una de sus obras más representativa sobre sus nuevas ideas de mezclar la música con la danza y la poesía.

Otra de sus composiciones importantes, al menos para nuestra investigación, fue *Abongo: A Primitive Dance* de 1933, escrita para conjunto de percusión, dos bailarines, solista y grupo de baile. La obra está inspirada en la percusión africana y en ella Becker recrea a través de los bailarines, la humillación pública a la que era sometida una mujer que desafiaba las leyes de su tribu. De la obra sabemos que está escrita para veintinueve instrumentos de percusión entre los que se encuentran, cacerolas de diferentes tamaños, barriles, un tambor de agua, tres juegos de timbales, platillos de diferentes medidas, gongs, tam tams, variedad de tambores y un bombo. Pero no hemos podido acceder a la partitura, la hemos solicitado a diferentes tiendas en España (Percusonic), en Alemania (Herbert Brandt) y en Estados Unidos (Steves Weiss) y en todas coinciden en que no tienen la partitura editada.

1.6.2. William Russell Wagner.



Músico, Compositor, Historiador musical

Su nombre original era Russell William Wagner e intercambió el primer apellido con su nombre, de ahí que se le conozca como William Russell. Nació el 26 de febrero de 1905 en Canton, Missouri. Fue el segundo de cuatro hermanos y desde muy pequeño se sintió atraído por la música, especialmente por la percusión. La madre logró convencerlo de que estudiara violín en vez de percusión, con la promesa de comprarle un buen instrumento a los diez años.⁹⁵

Realizó sus estudios en el *Culver–Stockton College* en Canton y de música en el *Music Conservatory* en *Quincy, Illinois*, donde estudió teoría, armonía, contrapunto, composición y violín. En 1928, se trasladó a la ciudad de Nueva York donde continuó sus estudios musicales en *Teachers College* de la *Columbia University*. Además de las enseñanzas que fue adquiriendo, la vida en esta ciudad le resultó apasionante y generó un cambio en su manera de pensar. En la

⁹⁵ - Frederick Wagner, William. “A Brother Remembers William Russell”, *The Southern Quarterly*, Volúmen. XXXVI, No. 2. (Mississippi: University of Southem Mississippi, 1997), 19.

universidad escuchó conferencias sobre música africana y músicas orientales, pero después en los teatros y las calles escuchó conjuntos de Gamelán y conjuntos latinoamericanos. Fue también en Nueva York donde comenzó a interesarse por el jazz, a través de sus alumnos cuando ejercía como profesor en *Staten Island Academy*.

En 1930, Russell había compuesto solamente una obra, *Symphonic Caprice* y es a partir de entonces y después de escuchar un grupo de percusionistas africanos, cuando se despertó nuevamente su interés por la percusión y comenzó a componer para esta familia instrumental.⁹⁶

“Compongo para instrumentos de percusión, debido a la gran gama y variedad de sonidos disponibles. Creo que se puede obtener más variedad de colores, dinámicas tonales y vitalidad rítmica, con un intérprete de un grupo de percusión, que de cualquier otra sección de la orquesta (...) La música compuesta para percusión no es solo un intento de hacer un montón de ruido y crear una sensación, sino puede ser una expresión de un concepto más amplio de la música y el sonido.”⁹⁷

En esta década (1930–1940) compuso ocho piezas, algunas de ellas para conjunto de percusión, como la obra que nos ocupa: *Fugue for Eight Percussion Instruments* de 1933. Sabemos que está compuesta para triángulo, dos platos suspendidos, caja, xilófono, *glockenspiel*, cuatro timbales, bombo y piano. Casualmente, se estrenó junto a otra para conjunto de percusión, *Ionización* de Edgard Varèse, en un concierto ofrecido por la *Pan American Association*, el 6 de marzo de 1933, ambas dirigidas por el reconocido director Nicolas Slonimsky.

⁹⁶ - William Russell, “Interview by Gillespie and Young,” en *Percussive Arts Society Research Proceedings*. Volumen 1. (Washington: Percussive Arts Society, 1991), 19.

⁹⁷ - Some Remarks on Composing Music for Percussion Instruments. [From Nov.-Dec. 13th 1934 -Teachers College-Columbia University]. Russell, Notes on Percussion Compositions, November, 1934.

Fugue for Eight Percussion Instruments 10
William Russell

98

Fig. 11. Partitura manuscrita de la obra *Fugue for Eight Percussion Instruments*, de William Russell.

Sobre su estreno podemos decir que no tuvo la misma repercusión que *Ionización*, devenida en una de las más representativas obras escritas para conjunto de percusión en el siglo XX. No obstante, se le reconoce a William Russell su creatividad y originalidad al componer para conjunto de percusión, teniendo en cuenta que quizás él no tuvo las influencias que pudieron tener otros

98 - Jeremy L. Craycraft. *William Russell's Percussion Ensemble Musica, 1931-1940*. Doctor of Musical Arts (DMA) Department of Percussion of the College-Conservatory of Music. (University of Cincinnati. 2011), 18.

compositores de su generación como Henry Cowell, John Cage, Lou Harrison y/o el mismo Edgard Varèse.

Realmente, su obra para percusión no figura entre lo más destacado de la época, de hecho, su nombre y quehacer musical pueden pasar desapercibidos para los propios percusionistas. El desconocimiento de su obra en general se debe, entre otras razones, a que se publicaron muy pocas de sus composiciones, también a que dejó de componer cuando comenzó la segunda guerra mundial; es decir, que su período fecundo de composición fue bastante corto.

Más adelante, en 1939, se trasladó a vivir a California para estudiar armonía, contrapunto y composición con Arnold Schoenberg. En este período, también comenzó a interesarse por el jazz y por la historia de este género, investigaciones que quedaron plasmadas en varios libros, artículos, revistas, etcétera. Justamente, se le ha reconocido como uno de los principales cultores del renacer del jazz en Nueva Orleans, ciudad en la que vivió hasta su muerte el 9 de agosto de 1992.

1.6.3. José Ardévol Gimbernat.



Compositor, Pianista, Pedagogo, Director de Orquesta.

José Ardévol nació en Barcelona el 13 de marzo de 1911. Realizó sus estudios musicales con su padre Fernando Ardévol, profesor y director de la Academia Ardévol. En 1924, se presentó por primera vez ante el público en la Sala Mozart, en Barcelona y, a partir de entonces, ofreció varios recitales llegando a actuar como solista con la Orquesta de Cámara dirigida por su padre.

Se graduó en la Academia Ardévol en 1929 y, ese mismo año, viajó a París donde obtuvo el título superior de piano. En este viaje conoció al compositor ruso Ígor Stravinsky y al brasileño Heitor Villa-Lobos. Regresó a Barcelona por un breve período de tiempo, para luego partir nuevamente a París a estudiar dirección de orquesta con Hermann Scherchen.

El 8 de diciembre de 1930, llegó a Cuba donde se estableció de por vida. En los primeros años en La Habana ofreció recitales de piano y conferencias. Más adelante, fundó la Orquesta de Cámara de La Habana⁹⁹ el 5 de marzo de 1934 e

⁹⁹ - La Orquesta de Cámara de La Habana, ofreció su primer concierto en el Teatro Campoamor de Güines, Cuba, el 8 de abril de 1934, interpretando obras de J. S. Bach, W. A. Mozart y J. Haydn. Ardévol fue su director hasta 1952.

ingresó como miembro activo de *The American Association of Composers*. Paralelamente, ejerció como crítico de arte en el diario *Acción* y las revistas *Musicalia* y *Conservatorio*, respectivamente.

De esta época data su obra para conjunto de percusión *Estudio en Forma de Preludio y Fuga* de 1933, para treinta y siete instrumentos de percusión, fricción y silbido. Evidentemente, forma parte del grupo de composiciones que deberíamos analizar en nuestra investigación, pero solo hemos encontrado referencias suya en el libro *Encyclopedia of Percussion*¹⁰⁰ de John Beck. No obstante, sabemos que fue compuesta para silbato de policía, cencerro agudo, dos-sirenas (aguda, grave), dos claves, tres guiros, maracas, látigo agudo, pequeños cencerros de mano, látigo grave, platos de choque, palmas, triángulo, dos yunques, gong, platos suspendidos, tam-tam, pequeño tambor militar, dos cajas, bongó, tres tambores africanos (grave, medio y agudo), dos timbales, dos bombos y tiene una duración aproximada de ocho minutos y treinta segundos.

No hemos encontrado la partitura en ninguna editorial a las que hemos escrito en Barcelona, Madrid, Alemania, Estados Unidos y Cuba, por lo que no hemos podido llevar a cabo el proceso de estudio y análisis de la misma. Sin embargo, según apreciamos en su instrumentación y duración, podemos suponer que al ser una obra para un número considerable de percusionistas (veintidós), debió resultar complicado interpretarla en esa época. A simple vista, basándonos en la instrumentación y a criterio muy personal, podríamos referir que la sonoridad buscada por Ardévol, quizás tuvo ciertas influencias de sus predecesores Amadeo Roldán y Edgard Varèse.

En 1936, recibió la ciudadanía cubana y ese mismo año se unió en matrimonio a su alumna María Isabel López Roviroso, miembro del grupo que, más tarde, adoptó el nombre de *Grupo de Renovación Musical*.

¹⁰⁰ - John Beck. *Encyclopedia of Percussion*. (Nueva York: Ediciones Taylor & Francis, 1995), 269.

En ese mismo período, se incorporó al Conservatorio Municipal de La Habana ejerciendo como profesor de Historia de la Música y de Estética. Tras enfermar gravemente su compañero Amadeo Roldán, Ardévol lo sustituyó en su cargo como profesor de armonía y composición.

“José Ardévol convirtió su cátedra en un centro de trabajo, consulta, crítica, etcétera, atrayéndose aventajados alumnos (que luego llegarían a ser figuras consagradas y de gran prestigio) con los que fue creando un importante movimiento revolucionario en el ambiente musical de entonces: Grupo de Renovación Musical.”¹⁰¹

A partir de la década del cuarenta, se sumergió en las corrientes nacionalistas de entonces y sus composiciones giraron alrededor de elementos rítmicos y melódicos específicamente cubanos. En sus obras, *Piezas para Piano, Suites y Suite Cubana n° 1*, se pueden apreciar claramente los rasgos de esta tendencia.

Es preciso señalar que fue enemigo del colorismo y de todo tipo de exotismo. Su música destacó por su complejidad estructural, por una escritura contrapuntística, de gran vigor y sobriedad a la vez y por una sonoridad muy particular e inconfundible. No obstante, sentía profundamente las manifestaciones populares. En este sentido, el compositor, crítico musical y musicólogo, Edgardo Martín expresó:

“Su música siempre ha preferido una expresión dura, un estilo acerado, sazonado por disonancias de segundas y fundamentado en un manejo casi constante de la movilidad contrapuntística, el apuntalamiento de acordes que se mueven muchas veces sin regirse por centros tonales tiránicos, casi como notas extrañas de la armonía, y en una permanente actitud de plasmación en lo más recio de las formas clásicas o arcaicas, transferidas substancialmente a la música del siglo XX. Estas cualidades son tan esenciales en su música que lo mismo aparecen en sus obras neoclásicas hispánicas, como en las de su momento de atonalismo abstracto, en las de convencida cubanía, o aún en las que, en los

¹⁰¹ - María Isabel Ardévol Muñoz. *Los Ardévol: Fernando y José dos músicos olvidados*. (Barcelona: Ediciones Universitat, 1985) 292-293. Extraído de la Revista D'art Núm. 11, marzo, 1985. Departamento de Historia del arte, Facultad de Geografía e Historia de la Universidad de Barcelona.

últimos años, ha incorporado el serialismo y se ha puesto al borde del experimentalismo.”¹⁰²

En este período, participó en varios concursos, cosechando diversos premios entre los que cabe destacar el Premio Nacional de la Música de Cámara (Cuba, 1938), Premio Sinfónico Nacional (Cuba, 1941), Gran Premio Sinfónico Internacional Ricordi (Italia, 1949).

Con el triunfo de la Revolución cubana en 1959, Ardévol pasó a ocupar el cargo de Director General de Música. A partir de entonces, intervino directamente en la creación, organización y reestructuración de los principales organismos musicales del país, como fueron, la fundación de la Escuela Nacional de Música, el Cuarteto Nacional, Conjuntos instrumentales y Coros a nivel nacional y provincial, así como Escuelas y Conservatorios de Músicas en todo el país.

Paralelamente, desde 1960 a 1968, participó en todos los acontecimientos que se generaban dentro del movimiento musical cubano: congresos, simposios, funcionamiento de la Unión Nacional de Escritores y Artista de Cuba (UNEAC), presidiendo la sección musical de esta entidad.

Hacia las décadas de los '60 y '70 del siglo XX, José Ardévol comenzó a interesarse en profundidad por las nuevas tendencias compositivas que se estaban desarrollando internacionalmente. No obstante, siempre llevaba esos nuevos conocimientos a su manera de crear, intentaba que la nueva y actual música tuviera la calidad de la de los antiguos compositores.

Murió en 1981 a los 70 años de edad. En su honor, por lo representativo de su obra para la cultura cubana, diversas organizaciones del país le rindieron homenaje a través de un concierto, en el cual se interpretaron varias de sus composiciones, entre ellas, *Cuarteto Nº 3 para cuerdas*, interpretado por el cuarteto cubano que lleva su nombre.

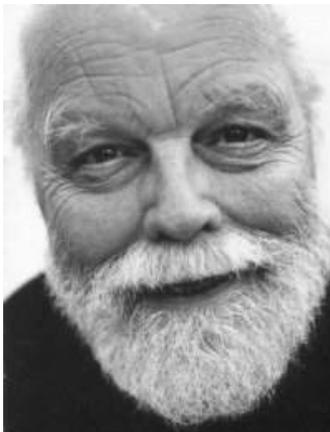
¹⁰² - Edgardo Martín. *Panorama histórico de la música Cubana: Cuaderno CEU*. (La Habana: Universidad de la Habana, 1971), 136.

Es considerado en Cuba como uno de los grande educadores, formando a tres generaciones de los compositores más relevantes del país. Es reconocido en la historia de la música cubana como unos de los músicos más importantes, prolíferos y renovadores del siglo XX.

“Estimo que José Ardévol es el mejor maestro que haya podido hallar la actual generación de compositores cubanos.”¹⁰³

¹⁰³ - Alejo Carpentier. *Obras completas de Alejo Carpentier, Volumen XII. Ese músico que llevo dentro 3. La música en Cuba.* (México: Siglo Veintiuno Ediciones, 1987), 172.

1.6.4. Lou Silver Harrison.



Compositor, Pianista, Pedagogo

Lou Harrison nació en *Portland, Oregón*, el 14 de mayo de 1917. Estudió en la *High School Burlingame* en *Burlingame, California* donde se graduó en 1934. Más adelante, se trasladó a San Francisco para estudiar contrapunto y composición con Henry Cowell, con quien también conoció y estudió las músicas de diferentes culturas del mundo; la de Indonesia, la ópera cantonesa, la música mexicana, el jazz y la música de los indios americanos, entre otras.

En San Francisco, entabló amistad con otro discípulo de Cowell, John Cage y entre los dos crearon un ciclo de conciertos didácticos dedicados a la nueva música para percusión. Para poder llevar a cabo estos conciertos se dieron a la tarea de componer gran cantidad de obras para esta familia instrumental, entre ellas podemos destacar *Tributes for Charon*¹⁰⁴, obra escrita para tres percusionistas y reloj despertador; *Counterdance en primavera*, para tres percusionistas y *First Concert for Flute and Percussion*, para dos percusionistas y

¹⁰⁴ - Primera obra escrita para conjunto de percusión por Lou Harrison y, por tanto, el motivo de nuestra investigación. Compuesta en dos movimientos, el segundo fue terminado en marzo de 1939, pero el primero no vio la luz hasta 1982. La intención de Harrison con la obra es ilustrar la historia de Proserpina, raptada por Plutón para convertirla en su esposa.

flauta; compuestas en 1939. Otra de las obras importantes de esta época fue *Double Music*, escrita en conjunto por los dos compositores, Harrison y Cage en 1941.

Al año siguiente, en 1942, se instaló en la ciudad de Los Ángeles donde trabajó como pianista acompañante en el departamento de danza de la Universidad de California. En dicha Universidad, aprovechó para continuar ampliando sus conocimientos con el compositor austriaco Arnold Schoenberg, quien por esa época ya tenía una respetable reputación y lo introdujo en el sistema atonal y despertó el interés de Harrison por el dodecafonismo.

Después de un año trabajando y estudiando en Los Ángeles, se trasladó nuevamente, esta vez, a la ciudad de Nueva York, donde, además, de trabajar como compositor, también lo hizo como crítico de música para el periódico *The Herald Tribune*. En esta ciudad conoció al compositor americano Charles Ives, por el que sentía una profunda admiración y al que empezó a promover desde su posición de crítico. Se involucró con el compositor al que ayudó a editar gran parte de la música que compuso en esa época. La propia admiración que sentía Harrison por Ives, le llevó a dirigir el estreno de su *Tercera Sinfonía*, el 5 de abril de 1946 en el *Carnegie Hall*, interpretada por la *New York Little Sympony Orchestra*. Después del exitoso estreno, la obra fue nominada por el *New York Music Critics Circle*, lo que le llevó a ganar el premio *Pulitzer*¹⁰⁵ de la música de 1947. Ives, por su parte, a modo de agradecimiento, le regaló a Harrison la mitad del dinero que recibió.

El estrés de la vida en Nueva York le provocó una crisis nerviosa y, siguiendo el consejo de su amigo John Cage, se trasladó a California. Allí comenzó a estudiar e

¹⁰⁵ - La Tercera Sinfonía, compuestas entre 1901 y 1904 y estrenada en 1946 le dieron el premio Pulitzer de ese año y refiriéndose a esto comenta "Los premios son para niños de escuela, yo ya no soy un niño de escuela". En este sentido, Schoenberg agregó: "Hay un hombre viviendo en este país, un compositor. Ha resuelto el problema de cómo preservarse a sí mismo y aprender. Responde a la indiferencia con desdén. No se puede forzar a aceptar elogios o censuras. Su nombre es Charles Ives." Jorge Velazco. "Introducción", en Charles Ives. *Ensayos ante una sonata*, (México: Editorial UNAM, 1982), 11.

investigar más en profundidad sobre la música de Indonesia y muchas de la obras que escribió en ese período fueron inspiradas en el Gamelán¹⁰⁶, incorporando elementos javaneses y balineses. De este período destacan obras como suite del ballet *Solsticio de 1950*, donde en uno de sus movimientos imitó el sonido del Gamelán, combinando la celesta con el “piano preparado”¹⁰⁷ y los sonidos generados por las cuerdas de un contrabajo percutidas con baquetas.

Otra obra importante de esa etapa fue, *Suite para Violín, Piano y pequeña orquesta* de 1951, en la que incluyó movimientos llamados, *Primer Gamelán* y *Segundo Gamelán*. En esta composición, Harrison imitó el sonido del gamelán y al respecto comentó que fue el propio sonido de ese instrumento lo que le atrajo; cuando aún vivía en Nueva York, cambió el camino del dodecafonismo y exploró este nuevo timbre.¹⁰⁸

En lo adelante, realizó un estudio más sistemático de la música del este de Asia y siguió escribiendo para este instrumento. Sus composiciones se basaban en las influencias que le habían llegado del continente asiático, pues no fue hasta 1961 que lo visitó por primera vez; viajó a Japón y Corea y al año siguiente a Taiwán. Piezas como *Pacifika Rondo* de 1963, revelan la originalidad con que Harrison empleó estos estilos musicales.

Años más tarde, en 1967, Harrison, junto a su amigo Bill Colvig¹⁰⁹, construyó un conjunto de instrumentos de percusión que denominaron gamelán americano.

¹⁰⁶ - Se le llama Gamelán a la agrupación musical tradicional de Indonesia, especialmente de las islas de Java y Bali. Una de las peculiaridades de estas agrupaciones son los instrumentos que usan; en su gran mayoría de percusión, metalófonos de diferentes tamaños y alturas, y una gran variedad de gongs afinados.

¹⁰⁷ - Piano preparado o Tack piano, es un piano cuyo sonido natural se altera al colocarle tornillos, clavos o cualquier objeto, sobre o entre las cuerdas, en los martillos o en los apagadores.

¹⁰⁸ - Leta E. Miller y Fredric Lieberman. *Composing a World: Lou Harrison, Musical Wayfarer*. (Illinois: University of Illinois Press, 1998), 160.

¹⁰⁹ - Músico aficionado, que desde que conoció a Lou Harrison en 1967 se convirtió en su amigo y compañero de vida. Extraído de San Francisco Classical Voice <https://www.sfcv.org/learn/composer-gallery/harrison-lou> (Consultado el 30-10-2015).

Una de las obras importantes que compuso para su este nuevo gamelán, fue *La Koro Sutro*¹¹⁰ de 1971, para coro mixto, gamelán americano, arpa y órgano; así como la *Suite para violín y gamelán americano* de 1974.

En lo sucesivo, Harrison continuó componiendo gran cantidad de obras, muchas de ellas, influenciadas por la música asiática y los sonidos del gamelán. En la década de 1980, con el aumento del interés por la "nueva tonalidad" y las músicas del mundo, se evidenció, entonces, una sincronización del mundo con su obra. Logró combinar la música nativa americana, la música antigua y la música asiática en su cuarta sinfonía, la que tituló *Última Sinfonía*, estrenada el 2 de noviembre de 1990 por la Filarmónica de Brooklyn.

Fue en esta época, cuando comenzó a evidenciarse un profundo reconocimiento a su obra. Intérpretes como Yo-Yo Ma, Keith Jarret y directores como Dennis Russel Davis y Michael Tilson Thomas, abrazaron su música.¹¹¹

De camino a un Festival en su honor, en enero de 2003 en Ohio, Lou Harrison sufrió un mortal ataque al corazón a la edad de 85 años. Su amigo, Bill Alves, escritor y compositor norteamericano, apuntó:

*"Como compositor, artista, poeta, calígrafo, activista por la paz, Lou Harrison dedicó su vida a llevar la belleza al mundo, y aquellos de nosotros que recordamos su generosidad, su calidez, su integridad de espíritu, y su alegría incontenible, tenemos una gran deuda de gratitud con él, con lo que hizo."*¹¹²

¹¹⁰ - Traducido del idioma esperanto significa *Sutra del Corazón*. Es importante decir que Lou Harrison estuvo influido por varios idiomas, esperanto, mandarín, así como el lenguaje de señas americano; en los títulos de diversas composiciones lo destaca como acabamos de evidenciar.

¹¹¹ - Extraído de *San Francisco Classical Voice* <https://www.sfcv.org/learn/composer-gallery/harrison-lou> (Consultado el 30-10-2015).

¹¹² - Extraído de Bill Alves: *Lou Harrison Biography*. <http://www2.hmc.edu/~alves/harrisonbio.html> (Consultado el 25-10-2015).

*Capítulo 2. Contexto sociocultural en el que se
crearon las obras*

CAPÍTULO 2. CONTEXTO SOCIOCULTURAL EN EL QUE SE CREARON LAS OBRAS.

Al hablar de las primeras obras que se escribieron para conjunto de percusión en la primera mitad del siglo XX, es de relevante importancia hacer un bosquejo por el panorama sociocultural de la época en la que fueron creadas. El contexto en el que vivieron los autores de las mismas influyó indiscutiblemente en sus obras.

En América, se evidencian los primeros acercamientos a la experimentación y la búsqueda de nuevas sonoridades, relacionadas en gran medida a los instrumentos de percusión propios de cada país como es el caso de Amadeo Roldán en Cuba y de Carlos Chávez en México, quienes, influenciados también por las estéticas nacionalistas de principios de siglo en Latinoamérica, crearon novedosas obras para conjunto de percusión, incorporando en ellas nuevos recursos sonoros hasta entonces poco conocidos.

No obstante, Roldán en una carta dirigida a Henry Cowell, anticipándose a la posible hermeticidad y poca internacionalización de sus obras, compuestas para instrumentos de percusión, entre ellos los nacionales de origen afrocubano, convida a:

“Estudiar, desarrollar, vivificar el folclore de nuestros países, no con el propósito de construir obras de un carácter puramente local o nacional, sino con fines universalizantes”¹

Quizás, el temor de Roldán era que los compositores, marcados, como ya hemos dicho, por las tendencias nacionalistas del momento, se encerraran en estéticas puramente localistas y, de esta manera, su música no trascendiera, cayeran en el facilismo y no pasara de ser un movimiento exótico del momento, perdiendo de esta forma, su verdadera importancia como elemento de identidad cultural de los países de América. Al respecto, en la misma carta escrita a Cowell, le propone:

¹ - Lino Neira, “Rítmicas V-VI de Amadeo Roldán. Golpe al centro de la percusión”, *Clave*: Año 2015, No. 3. 12.

*"La utilización de nuestros instrumentos autóctonos, ya melódicos, ya percutores, conscientemente empleados, no para conseguir un fácil color local -procedimiento a mi juicio, de poca seriedad artística- sino con el propósito de desnacionalizarlos (no siempre el ritmo de un güiro debe evocar una rumba, ni el sonido de un banjo ha de recordarnos el jazz) con el fin de incorporar estos instrumentos al conjunto de los actuales en uso para acompañarlos y en muchas ocasiones sustituirlos, pues los nuestros en su generalidad son muy superiores -sobre todo los percutores- en valor rítmico y sonoro a los europeos."*²

Tanto Roldán como Chávez divulgaron con su música, melodías, armonías, ritmos e instrumentos americanos y afroamericanos, que no pasaron de ninguna manera desapercibidos, ni para los compositores y músicos de la época ni para el público en general. Hasta hoy llegan los aportes de estos dos autores de un continente con una riqueza cultural que queda patente en mucha de sus obras como las *Rítmicas V y VI* y la *Toccata para Instrumentos de Percusión*.

Por su parte, Henry Cowell fue, en los Estados Unidos, de los primeros en desarrollar la tendencia experimental junto a Edgard Varèse y John Cage, más adelante.

Ionización guarda las células de obras anteriores de Varèse, como *Amériques*, compuesta en Nueva York entre 1918 y 1921, que a pesar de no estar escrita para conjunto de percusión, requirió nueve percusionistas y casi una treintena de instrumentos de percusión. Algo similar ocurrió en *Hyperprism*, compuesta en 1923, para nueve instrumentos de viento y siete percusionistas.

Tanto la obra de Varèse como la de Cowell, influyeron e inspiraron a compositores norteamericanos al punto de que, en este período, la mayoría de las obras escritas para conjunto de percusión tuvieron origen precisamente en Estados Unidos. Uno de estos prolíferos autores fue John Cage quien, en 1933, asistió al estreno de *Ionización* en el Carnegie Hall de Nueva York.

² - Ibídem.

2.1. Cuba: *Rítmicas V y VI*.

Desde principios del siglo XX, América Latina en general estaba inmersa en un proceso de búsqueda de reivindicación sobre todo económica, que mitigara la precaria situación social en la que estaban inmersas sus naciones.

En Cuba se instauró la República el 20 de mayo de 1902, convirtiéndose en neocolonia de los Estados Unidos. En medio de un ambiente eufórico y de optimismo, comenzó su mandato su primer presidente, Tomás Estrada Palma. La alta sociedad de la época ofrecía espléndidos bailes de disfraces; las bandas municipales daban conciertos en los jardines y parques; los teatros atraían a la muchedumbre entusiasta; la abundancia de las diversiones en la capital era palpable. Desde los comienzos de la república, primero Estrada Palma y, luego, sus sucesores Miguel Gómez, Mario García Menocal y Alfredo Zayas, intentaron, en vano, erradicar la cultura negra de la isla. Los negros eran la clase social más baja, pobre y marginada, pero también la piedra angular de gran parte de la música popular cubana; sus ritmos, cantos y bailes, invadían como una “plaga” toda Cuba.

A inicios de los años veinte, etapa en la que Roldán llegó a La Habana, el desarrollo de la radio y el creciente interés de la industria discográfica norteamericana por la música popular cubana, contribuyó a difundir fuera del país, géneros como el *son*, la *guaracha*, el *danzón*, el *bolero*, entre otros, que pronto gozaron de gran aceptación. Comenzaron a florecer agrupaciones populares, tríos, sextetos y septetos, que interpretaban estos géneros, en su gran mayoría, compuestos por músicos negros, algunos aficionados y otros profesionales que tocaban en orquestas de cámara u otro tipo de formaciones de perfil clásico.

En este mismo período, pero en el ámbito político, la nueva república atravesaba momentos de gran turbulencia. En su segundo mandato, de 1928 a 1933, el

entonces presidente Gerardo Machado³ eliminó las comparsas carnavaleras y prohibió tocar *son* en público durante un tiempo, medidas que usó como medio de represión debido a que por su incompetencia como presidente, crecía el descontento popular.

Llegó, incluso, a prohibir el bongó y las tumbadoras, por considerarlos instrumentos demasiado africanos. Justamente, este período coincide con el momento más creativo de Amadeo Roldán y como consecuencia de tan ilógicas prohibiciones, muchos instrumentistas de formación clásica se volcaron hacia la música popular⁴. Algunos compositores como Roldán y Alejandro García Caturla, a la cabeza, mostraron una auténtica pasión por las tradiciones afrocubanas, escribiendo obras que en muchos casos alcanzaron gran popularidad, tanto a nivel nacional como internacional.

Amadeo Roldán junto a García Caturla es considerado como un ferviente y digno representante de la vanguardia artística de su época. A finales de los años treinta, la música, el cine, la pintura y el teatro de la Isla, se dirigieron también hacia tendencias afrocubanas. Otros reconocidos artistas como Nicolás Guillén y Emilio Ballagas, en la poesía; Víctor Manuel, en la pintura, entre otros; estudiaron en profundidad la obra investigativa de Fernando Ortiz, sociólogo y etnólogo cubano que con sus estudios sobre el afrocubanismo, demostró la importancia y la indudable presencia del elemento negro dentro de la cultura cubana.

En la música, que es la manifestación artística que nos ocupa en esta investigación, encontramos evidentes muestras de lo anteriormente planteado, en los ballets *La Rebambaramba* (1928) y *El Milagro de Anaquillé* (1931), así como las *Rítmicas V y VI* (1930) de Roldán, el poema sinfónico *La Rumba* de

³ - Gerardo Machado y Morales, antiguo ganadero (apodado "*El Asno con Garras*" por el escritor cubano Rubén Martínez Villena) llegó al poder el 20 de mayo de 1925. Resulto ser, implacable, sobornó al ejército y robó fondos públicos. La corrupción se acentuó y se produjo un importante deterioro del clima político. Huelgas y detenciones a dirigentes del movimiento obrero, impusieron el caos y por ende, la represión.

⁴ - Alejo Carpentier citaba la exclamación de muchos músicos de la época: ¡ *Abajo la lira, viva el bongó!*

Alejandro García Caturla, el pregón *Siboney*, la zarzuela *María La O*⁵, la *Danza de los Ñáñigo*, inspirada en la música abakuá, de Ernesto Lecuona, la zarzuela cubana *Cecilia Valdés* de Gonzalo Roig, entre otros.

2.2. Francia: *Ionización*.

El entorno político-social de Edgard Varèse en el momento creativo de *Ionización*, fue, evidentemente, muy diferente al de Roldán, no solo por la distancia geográfica que los separaba, sino por las tendencias artísticas que se suscitaban en Europa y América. No obstante, esto no impidió que ambos establecieran contacto y conectaran musicalmente teniendo como factor común en sus respectivas obras para percusión, instrumentos de origen afrocubano.

Luego de su viaje y estancia en los Estados Unidos, período en el cual compuso *Amériques* e *Hyperprism*, obras que constituyen, de alguna manera, la base de lo que posteriormente crearía en *Ionización*; Varèse regresó a París en 1928.

En esta época, Europa se encontraba destruida y revuelta después de la Primera Guerra Mundial. Se había disuelto el imperio austro-húngaro. Polonia, Checoslovaquia, Hungría y Yugoslavia se declararon como estados independientes, mientras en Rusia se establecía el primer estado comunista del mundo.

Entre las primeras reacciones artísticas que surgieron, estuvo el dadaísmo (Suiza 1916), manifestación que promovió el anti-arte, el desorden, la irracionalidad y lo antiestético, como repulsa a la guerra. En este mismo período, aparecieron tendencias como el *De Stijl* en Holanda, *La Bauhaus* fundada en 1919 por Walter Gropius en Weimar (Alemania) y un tercer grupo formado por los Puristas, que se centró en Francia y lo dirigió el arquitecto Le Corbusier. Tres movimientos

⁵ - Se estrenó en La Habana, el 1 de marzo de 1930. Inmediatamente se convirtió en uno de los espectáculos más populares del país.

que se dieron sobre todo en las artes plásticas, pero influyeron también en la música.

Alemania, al término de la Primera Guerra Mundial, vivió una época de grandes cambios. Con el fin de la monarquía y el establecimiento de la república, rejuvenecieron los ánimos, lo que trajo consigo nuevos impulsos tanto artísticos como intelectuales. Se produjo un fuerte rechazo al pasado, a lo romántico y una búsqueda de un arte más simple y objetivo. Aunque este panorama cambió con la llegada de Hitler al poder en enero de 1933, muchas de las figuras artísticas del momento huyeron del país y la actividad cultural disminuyó considerablemente, por lo que Alemania quedó aislada de las nuevas corrientes creadoras de Europa.

A partir de 1920, compositores como Ígor Stravinski y Arnold Schoenberg irrumpieron en la escena Europea con dos visiones diferentes. Stravinski favoreció la conservación en la música de algún tipo de tonalidad, mientras Schoenberg se adelantó a la composición atonal, creando la técnica del dodecafonismo. Técnica que tuvo un fuerte impacto en el pensamiento musical de la época, a pesar de que pocos compositores la acogieron como forma de trabajo.

Por otra parte, en ese período en Estados Unidos comenzaba una de las crisis más importantes de la historia, la caída de la bolsa en octubre de 1929 hundió al país en una gran depresión, que devino en una crisis económica mundial hasta 1933. Fue entonces, cuando los compositores se replantearon su labor social y empezaron a componer e interpretar música más accesible a todos los públicos. Músicas populares como el jazz comenzaron a sonar en fragmentos de composiciones más serias.

2.3. Estados Unidos: *Ostinato Pianissimo* y *First Construction (in metal)*.

Como hemos referido anteriormente, Estados Unidos, a finales de la década de los años veinte, se encontraba inmerso en una de las mayores crisis del capitalismo. Una vez concluida la primera guerra mundial, la nación estadounidense, siendo uno de los principales países beligerantes, salió muy bien librada desde el punto de vista económico, a diferencia de los países europeos que se encontraron con una economía en estado de postración⁶.

Durante los años veinte, se suscitaron una serie de cambios y transformaciones políticas, sociales y culturales. Las abundancias y las tendencias al incremento del consumo e inversiones extranjeras que comenzaron a extenderse tanto por Europa como por Estados Unidos, no tardaron en dar al traste con la fuerte depresión de los años treinta; cuando los inversores norteamericanos se deslumbraron por la burbuja financiera de la Bolsa de Valores de Nueva York y dejaron de invertir en el exterior.

Respecto a la situación de la cultura en esta época, podemos decir que tanto la depresión de los años treinta, como el aumento de las tensiones por todo el mundo, hizo que se multiplicara el arte romántico de protesta social, cuyo estilo se semejaba al que promovieron algunos artistas en la Unión Soviética y los muralistas en México.

Posteriormente, al término de la segunda guerra mundial, Estados Unidos se alzaba como la gran potencia económica mundial. Su participación en la contienda bélica había sacado a la nación de la depresión y la prosperidad económica propició el crecimiento de la clase media, la expansión de la educación y el rápido incremento del consumo de masas.

“La sociedad norteamericana sufrió cambios radicales en las décadas que siguieron a la segunda guerra mundial. Nuevos aparatos tecnológicos como la televisión, los reactores,

⁶ - Rafael Dobado González. La inmediata postguerra 1919–1924. Historiasiglo20.org: el sitio web de la historia del siglo XX. En <http://www.historiasiglo20.org/HM/3-1.htm> (consultado el 4-11-2015)

*los avances médicos o los ordenadores alteraron totalmente la vida social en Estados Unidos. (...) La construcción de la red de autopistas, la gasolina barata y la universalización del automóvil llevaron a EEUU a convertirse en la sociedad más móvil del mundo desarrollado, en la que, como media, una familia se mudaba de residencia una vez cada cinco años."*⁷

En este período también el arte se renovó. Surgieron grupos de artistas, principalmente de Nueva York, que pretendían rehacer las características y tendencias artísticas hasta entonces canonizadas, rebelándose en la plástica, por ejemplo, contra los estilos de la gráfica tradicional. De esta manera, nació lo que conocemos como Expresionismo abstracto, convirtiéndose en el primer movimiento artístico en influir con gran fuerza en el arte extranjero.

2.3.1. *Ostinato Pianissimo.*

El compositor Henry Cowell gozó de una medianamente exitosa carrera musical hasta que fue encarcelado en el año 1936. Ya sabemos las consecuencias que tanto para su vida como para su música, tuvieron esos cuatro años de arresto. Hasta ese entonces, Cowell había tenido una carrera ascendente, había realizado cinco giras europeas como concertista de piano entre los años 1923 y 1933, visitando Alemania, Francia, Hungría e Inglaterra, donde llamó la atención de músicos como Bela Bartók y Arnold Schoenberg. Además de estas giras, recorrió también el territorio norteamericano interpretando su música. En 1928, se convirtió en el primer compositor estadounidense en ser invitado a la Unión Soviética, tocó en Leningrado y en Moscú, donde también se editaron algunas de sus obras.

En 1930, visitó La Habana invitado por la Sociedad de Música Contemporánea. Actuó como pianista junto a la Orquesta Filarmónica de La Habana, bajo la dirección de Pedro Sanjuán en el Teatro Nacional, el 28 de diciembre de ese año.

⁷ - Rafael Dobado González. "La nueva sociedad". En Historiasiglo20.org: el sitio web de la historia del siglo XX. En <http://www.historiasiglo20.org/HM/9-1b.htm> (consultado el 4-11-2015).

Al año siguiente, volvió y actuó entre los días 23 y 26 de octubre. Este mismo año, obtuvo la beca *Guggenheim* que le permitió trasladarse a Berlín, donde pudo conocer música de diferentes estilos, lo que lo llevó a consolidar su concepto de “música global”, música sin fronteras.

En su obra *Ostinato Pianissimo*, compuesta en 1934, veremos reflejadas algunas de estas influencias culturales y musicales del mundo, al escribir para instrumentos que van desde los *rice bowls* (*jala tarang*), originarios de la India, hasta el güiro y el bongó, de origen afrocubano, entre otros.

2.3.2. *First Construction (in metal)*.

Algunos de los autores que han estudiado y analizado la obras de John Cage denominan estas primeras composiciones, período comprendido hasta aproximadamente 1951, “*early*”, y por lo general estas obras tempranas no suelen ser las más representativas dentro del catálogo del autor. La muestra está en que James Pritchett⁸ llama a estos trabajos “poco prácticos” y de “un interés pasajero”.

Ahora bien, lo cierto es que después de analizar a fondo *First Construction (in metal)*, podemos discrepar con estas afirmaciones. Ya por estas fechas, 1939, Cage había viajado a Europa, había recibido clases de Henry Cowell y Schoenberg, y tenía un criterio bastante definido de hacia dónde quería encaminar su creatividad. *First Construction (in metal)* fue estrenada el 9 de diciembre de ese mismo año y fue la primera de una trilogía compuesta consecutivamente.

En la fecha en que fue compuesta la obra, Cage quizás tuvo cierta influencia de Henry Cowell, aspecto que se puede apreciar en el uso que dio al piano y en la variedad de instrumentos de percusión que utilizó.

⁸ - Pritchett James, *La Música de John Cage*, Cambridge University Press, 14 mar. 1996.

Los Estados Unidos estaban lejos de ser un referente cultural, debido, entre otros aspectos, a la crisis económica en la que se encontraba sumido el país, pero muchos compositores norteamericanos estaban experimentando, sobre todo con composiciones para instrumentos de percusión, en las que Cage es, sin lugar a dudas, uno de los más destacados.

2.4. México: *Toccata para Instrumentos de Percusión*.

La *Toccata para Instrumentos de Percusión* fue compuesta en 1942, justo en el ecuador de los años que duró la Segunda Guerra Mundial. Aunque México no fue de los países más activos en este terrible conflicto, sí ocurrieron algunos hechos que afectaron de una forma u otra la vida sociocultural de la nación.

Ese mismo año, el Congreso mexicano emitió la declaratoria de que el país entraba en la guerra con los siguientes artículos:

Artículo I.

Se declara que desde el 22 de Mayo de 1942, existe un estado de guerra entre los Estados Unidos Mexicanos y Alemania, Italia y Japón.

Artículo II.

El Presidente de la República hará la apropiada declaración y las notificaciones internacionales que correspondan.

Artículos Transitorios

Artículo I.

Esta Ley entrará en vigor a la fecha de publicación en la Gaceta Oficial

Artículo II.

Esta Ley deberá ser difundida en toda la República.

No sabemos hasta qué punto pudo haber influido directa o indirectamente este estado nacional en las manifestaciones artísticas, pero fueron momentos convulsos. En este período, Chávez se encontraba como director de la Orquesta Sinfónica Mexicana y ni en sus programas de conciertos ni en sus composiciones se aprecia ningún rasgo que nos indique postura alguna frente a esta situación.

En muchas de sus obras, en general, veremos detalles del folclore mexicano, uso de melodías, armonías e instrumentos indígenas, como resultado de las tendencias nacionalistas en Latinoamérica. Tendencias que ya hemos visto en la obra de Amadeo Roldán, así como en otros compositores, entre ellos, Alejandro García Caturla o el brasileño Heitor Villa-Lobos, y otros.

En México, la música de concierto transitó por varios períodos, corrientes estéticas y estilos musicales durante el siglo XX. Comenzó con una etapa romántica entre los años 1900–1920 y continuó con un período de afirmación nacionalista entre 1920–1960. En estos años, además del nacionalismo, veremos otras tendencias importantes como la postromántica o neorromántica, la impresionista, la expresionista y la neoclásica, entre otras como el microtonalismo, donde encontraremos la figura de Julián Carrillo, compositor, violinista y director de orquesta que desarrolló la teoría del sonido ⁹. Pero de todas estas tendencias, el nacionalismo, de la mano de Manuel M. Ponce (1882–1948), fue la más importante, siendo Carlos Chávez, su compositor más notable.

⁹ - Es el nombre simbólico dado por el compositor al método de empleo de microtonos de su propia invención.

Capítulo 3. Tendencias musicales de las obras

CAPÍTULO 3. TENDENCIAS MUSICALES DE LAS OBRAS.

3.1. Las Rítmicas.

3.1.1. *Rítmica V (Tiempo de son).*

No se sabe con exactitud cuándo nació el género del *son*, pero todo indica que ya, a mediados del siglo XIX, en las zonas montañosas del oriente de la isla de Cuba, se tocaba *son* cubano, especialmente en las provincias de Santiago de Cuba y Guantánamo. En fiestas campesinas de la época se encuentran las formas más primigenias del *son*, entre las que podemos destacar: el *nengón*, el *kiribá* y el *changüí*. Estas eran interpretadas por el quinteto sonero que estaba integrado por: tres, bajo en tierra o tumbadera (más tarde sustituida por la marímbula), bongó, maracas, guayo o güiro.

A finales de siglo XIX, para evitar el surgimiento de sublevaciones y otras revueltas, fueron intercambiados de sus zonas de origen los destacamentos de conscriptos militares y con los soldados del oriente cubano llegó el *son* a La Habana en 1909. El *son* ascendió a los principales escenarios del mundo con el vertiginoso auge de las agrupaciones soneras de la década del veinte, dejando de ser la música clandestina que se tocaba en cuarterías, solares y, lo que se conocía en aquella época, como academias de baile. La estructura formal originaria del *son* es muy simple; consiste en un estribillo repetido de cuatro o menos compases que ejecuta un coro, sección que alterna con otra de hasta ocho compases, interpretada por un solista vocal y que contrasta con la primera. A medida que el *son* se fue conociendo en las zonas urbanas, evolucionó hacia una forma musical más definida, que radicó en la incorporación de una primera sección formada por dos períodos iguales, detrás de la cual continúa la parte alternante o estribillo. A esta la llamaron *montuno*, por su procedencia rural, del campo o monte cubano.

Los conjuntos de *son* y sus variantes dieron a conocer algunos instrumentos nacionales trascendentes como el tres, la marímbula y el bongó e, incluso, más

adelante, la tumbadora. Un elemento distintivo del *son* es el grupo de modos rítmicos de las improvisaciones solistas del bongó, cuyo percusionista realiza después de acompañar al cantante. Este se integra al resto de la polirritmia encabezada por las claves con su guía metrorrítmica más famosa, llamada *clave de son* y las figuraciones rítmicas regulares de las maracas.

El período entre los años 1920 y 1935 fue el de mayor auge del *son* y, por consiguiente, también de todos los instrumentos de percusión que hacían posible su ejecución. Amadeo Roldán hizo uso de todos ellos en sus *Rítmicas V y VI* y, antes de estas, en muchas de sus obras. No fue el único compositor que incluyó los nuevos instrumentos al repertorio clásico. El norteamericano George Gershwin viajó a La Habana en febrero de 1932 y tras dos semanas de vacaciones, quedó enamorado de la percusión y los ritmos que inundaban las calles habaneras, donde, según sus propias palabras -recogidas por su biógrafa Deena Rosenberg-,

"(...) se pasó sin dormir dos semanas yendo de club en club y saboreando hasta la extenuación la vida musical de la capital cubana (...)".

En su maleta de regreso a Nueva York, llevó un bongó, unas maracas, un güiro y unas claves, instrumentos que, más tarde, fueron la esencia de su poema sinfónico *Obertura Cubana*, en el que su tema principal fue tomado de uno de los *sones* más populares del momento, *Échale Salsita* de Ignacio Piñeiro, cuyo primer verso podría resumir la estancia del compositor estadounidense en Cuba.

Tiempo de son

1

Fig. 12. Fragmento del inicio del son *Échale salsita* de Ignacio Piñeiro.

Bajo el título de *Rumba*, se estrenó en Nueva York el 16 de agosto de 1932, como parte de un programa de monográfico de Gershwin, interpretado por la Orquesta Filarmónica de Nueva York. El concierto fue todo un éxito de público y de crítica. Tres meses después, el compositor decidió cambiar el nombre de la obra por el de *Obertura Cubana*, "(...) una idea más justa de la naturaleza y propósito de esta música (...)", declaró Gershwin.

3.1.2. Rítmica VI (Tiempo de rumba).

Durante el período final del siglo XIX, el proletariado cubano se fue desarrollando con el surgimiento del trabajo asalariado de la industria tabacalera que después se hizo extensivo a otras esferas de la economía y servicios. Esta nueva clase social de pobres tenía como principal vivienda, cuarterías y solares, que no eran más que inmensas mansiones, propiedades decadentes de burgueses, terratenientes y ganaderos, ubicadas en la periferia de

¹ - Imagen extraída de Isabelle Leymarie. *Cuban Fire, La Música Popular Cubana y sus Estilo*. (Madrid: Ediciones Akal, 2005.)

la ciudad, divididas en cuartos para alquilar.

En estos ambientes de los solares surgieron muchas de las tradiciones musicales y danzarias propiamente cubanas, como la *rumba*. Según el musicólogo Argeliers León, la palabra *rumba* está comprendida dentro de una serie de términos de origen afrocubano que significan fiesta colectiva.

*"En la rumba se integran muchos elementos que indudablemente parten de aportes africanos a nuestra cultura, pero no ya como música ritual, sino producida como música profana y en un plano urbano o suburbano. Es música para divertirse, de entretenimiento, que ocupa un tiempo libre que se realiza en colectividad, que requiere de ésta además. Más que baile o que canto, es un tipo de fiesta creada, en determinadas circunstancias sociales, por el africano y sus descendientes, sin excluir la presencia de una población blanca que compartió con ellos en los niveles más bajos de la sociedad clasista colonial."*²

En las *rumbas* cubanas cada uno aportaba su estilo, sus costumbres, su propia versión de la nueva relación social en que debían desenvolverse. La unión de estos rasgos culturales diversos, fuera de los ambientes religiosos, permitió que la *rumba* surgiera con el carácter profano que la distingue.

La zona donde nació la *rumba* fue la región occidental de la Isla, en especial, las provincias de La Habana y Matanzas. En ellas se desarrollaron las diferentes variantes músico-danzarias que en la actualidad componen el complejo de la *rumba*: *yambú*, *guaguancó* y *columbia*.

En un inicio, para tocar *rumba* no existía un formato instrumental definido. La fiesta se acompañaba percutiendo sobre diversos objetos de la vida cotidiana, como tableros de escaparates, gavetas, puertas, sillas, cucharas y botellas. En la actualidad sobreviven dos tipos de combinaciones instrumentales para la práctica rumbera. La primera es de inicios del siglo XX y está formada solo por idiófonos y la integran claves, catá, maracas y tres cajones de diferentes tamaños, que cumplen funciones musicales en los registros agudo, medio y grave. La

² - Argeliers León. *Del canto y el tiempo*. (La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1984), 151.

segunda agrupación es más moderna y se generalizó nacional e internacionalmente en la década del cincuenta. Su formato incluye claves, catá, maracas y tres membranófonos llamados tumbadoras que, de acuerdo con su registro, se nombran de agudo a grave, quinto, tres-dos y tumbador. Las modalidades que más se practican son *yambú*, *guaguancó* y *columbia*, aunque existen diversas variantes en el país.

El *yambú* es la *rumba* más antigua que se conoce. Es lenta, bailada por hombres y mujeres de forma independiente que adoptan una actitud de ancianidad mientras imitan personajes representativos de la época.

El *guaguancó* es una *rumba* con un ritmo más figurativo y aire más rápido que el del *yambú*. Su texto se entona sin los giros melódicos específicos que caracterizan a las modalidades de *rumba*, con frases breves que aluden hechos de la vida cotidiana. Al final, tras la sección solo-coro, se inicia el baile. Su danza de parejas se caracteriza por la persecución del hombre a su compañera.

La *columbia* es la única variante que nació en una zona rural, un poblado de igual nombre en la provincia de Matanzas. Es un baile de hombres solos y de forma excepcional lo interpretan mujeres. Los movimientos y gestos de la danza se pueden caracterizar como acrobáticos y tienen un innegable antecedente en la gestualidad de los *íremes*³ *abakuá*, aunque no tienen carácter religioso. Se ejecuta en un aire más rápido que el de las otras modalidades y se inicia con una melodía, inspirada en textos en español o tomado de las lenguas afrocubanas *yoruba*, *conga* o *abakuá*, con carácter jocoso o satírico.

3.2. Ionización.

Las principales composiciones de Varèse se realizaron en los Estados Unidos, como parte de un rechazo simbólico a su pasado europeo. Reflejan una búsqueda

³ - Personaje típico de las celebraciones *abakuá*. Mientras los percusionistas tocan sus tambores (conjunto *biancomeko*) este personaje vestido de diablito, hace su aparición y baila.

hacia una *nueva música*, lo más independiente posible de las tendencias formales y expresivas de la música occidental.

Sus primeros estudios se dirigieron hacia el campo de las matemáticas y la ingeniería, lo que ejerció una influencia significativa en su postura compositiva. Ideó sofisticadas máquinas electrónicas, consiguiendo sonoridades sin precedentes. A lo largo de su vida, trató de persuadir a científicos y técnicos para que le ayudaran a construir este tipo de instrumentos. Esta parte de sus obras fue acogida con profundo escepticismo.

En su producción, el centro de la actividad se dirigió hacia elementos no melódicos, como el ritmo, los registros, las dinámicas y texturas. El carácter de su música estuvo determinado, tanto por las estructuras de dichos elementos como por las notas. Describió como su último objetivo "*la liberación del sonido*". En este sentido, *Ionización*, es considerada, por él, su partitura más revolucionaria.

3.3. *Ostinato Pianissimo.*

Henry Cowell está considerado como uno de los compositores norteamericanos más innovadores de los comienzos del siglo XX. Hizo grandes aportes a la pianística, buscando nuevas sonoridades que hasta el momento no se habían explotado. Experimentó y desarrolló la técnica del clúster, percutió directamente dentro del piano, sobre las cuerdas, haciendo *glissandi*, entre otras cosas; que prepararon el camino y dejaron una pauta que luego siguieron compositores como John Cage y Lou Harrison, entre otros. Incluyó en sus obras instrumentos de percusión prácticamente desconocidos en la música occidental y los mezcló con instrumentos convencionales.

Ostinato Pianissimo compuesta en 1934, es su primera obra escrita para conjunto de percusión. En ella utiliza ocho percussionistas que ejecutan diferentes ostinatos en diversos instrumentos.

Cada ostinato tiene una duración distinta, lo cual hace que casi nunca coincidan en sus repeticiones.

Tabla 1. Duración de los ostinatos.

Intérpretes	Nº de compases
1º Percusionista	13 compases
2º Percusionista	11 compases
3º Percusionista	15 compases
4º Percusionista	9 compases
5º Percusionista	10 compases
6º Percusionista	6 compases
7º Percusionista	4 compases
8º Percusionista	5 compases

Algunos de estos ostinatos van sufriendo pequeñas variaciones, cambios de notas y acentos. En todo momento, el matiz es *pianissimo* hasta el compás 79, donde el primer percusionista, después del trino, irrumpe con un clúster de corchea *fortissimo*, efecto que se repite en otras voces. A partir de ese momento, el ostinato comienza a desarticularse hasta los compases 84 y 85, donde todas las voces ejecutan un redoble *fortissimo* que da sentido al compás 86 final.

Cowell compuso un amplio catálogo de obras muy distintas para diversos formatos instrumentales, obras muy representativas de la vanguardia y el experimentalismo dentro de la música de los Estados Unidos. *Ostinato Pianissimo* es un buen ejemplo de estas tendencias musicales.

3.4. *First Construction (in metal)*.

Si vemos el repertorio compuesto por Cage, observamos que, entre 1935 y 1945, compuso más de quince obras para percusión. En estas obras, usó diferentes estilos compositivos como fueron, estructuras rítmicas fijas repetidas, estilo libre o micro forma (macrocósmica).

En *First Construction (in metal)*, Cage utilizó un estilo compositivo basado en la estructura, no en una estructura rígida, sino en una estructura que se mueve entre Círculos Rítmicos y Círculos de Sonido; el mismo compositor lo llama "micro-macrocósmico". Cage buscaba sonidos nuevos y una fuente para un desarrollo rítmico, por lo que usó con frecuencia este tipo de estructura.

La forma Micro-macrocósmica o en forma de raíz cuadrada, es una estructura basada en la división de la totalidad en partes iguales. Cage la describe como una estructura concebida con una forma de fraseología independiente en una composición, que tiene un principio y un final definido. Las llama micro-macrocósmica, porque partes pequeñas son relacionadas unas con otras, hasta formar una parte mayor.

Tabla 2. Forma Micro-macrocósmica simple.

Micro-macro forma (25 compases)																			
Macro Unidad 1 (3 Micro Unidades)						Macro Unidad 2 (2 Micro unidades)													
Micro 1		Micro 2		Micro 3		Micro 4		Micro 5											
(5 compases)		(5 compases)		(5 compases)		(5 compases)		(5 compases)											
1	2	3	4	5	1	2	3	4	5	1	2	3	4	5	1	2	3	4	5

Los compases que figuran en la fila inferior, se agrupan en unidades de cinco, cada uno representa una micro unidad. Estos grupos de cinco, entonces se dividen en unidades de tres y dos medidas. Estos subgrupos, a su vez, forman el nivel macro de la estructura (línea 2).

En las cartas a Boulez, Cage le explicó que *First Construction (in metal)* está escrita en 4/4 (cuatro medidas, tres medidas, dos medidas, tres medidas, cuatro medidas) para hacer en total 16.

Tabla 3. Estructura Micro-Macrocósmico

Macro	4				3			2		3			4				Coda
Unidad																	
Micro	1	2	3	4	1	2	3	1	2	1	2	3	1	2	3	4	
Unidad																	
Com_	1	17	33	49	65	81	97	11	12	14	16	17	19	20	225	24	
pases								3	9	5	1	7	3	9		1	

En la nota que aparece en la obra, Cage explica la estructura de la siguiente manera: *"La estructura rítmica es 4-3-2-3-4 (16 x 16) con una coda de 9 medidas (2-3-4) "*.

Cada una de las micro unidades contiene 16 medidas, divididas en grupos de 4-3-2-3-4. A esto, Cage le une una coda que se encuentra fuera de la estructura 4-3-2-3-4. La coda se forma a partir de las mismas técnicas de composición que se ha utilizado a lo largo de la obra y actúa como una declaración final de estas técnicas.

En la estructura de la obra se aprecian diferentes cambios. Cage destacó los cambios de las secciones de nivel macro, con cambios de tempo.

Tabla 4. Unidad estructural, grande cambios de tempo.

Macro unidad	Compases	Letra de Ensayo	Cambios de Tiempos
4	1		96
3	65	D	Un poco más rápido
2	113	G	De repente, tan rápido como D
3	145	I	Un poco más rápido
4	193	L	Más rápido
Coda	257	P	Disminuir mucho la velocidad hasta el final

El tempo va en aumento hasta que alcanza la coda, momento en el que se inicia un *ritardando* hasta el final.

3.5. *Toccata para Instrumentos de Percusión.*

Como sabemos, Chávez era un amante y gran estudioso de las formas clásicas y una de las características de su música es que en cada obra demuestra, de una forma u otra, su preocupación por la estructura. Refiriéndose a la forma musical de las primeras obras, la musicóloga mexicana Yolanda Moreno Rivas⁴ nos comenta:

*"La ausencia de forma era peligrosa, casi tanto como la elección definitiva de una sola forma por el compromiso que representaba con un pasado cada vez menos vigente. Esta ambigüedad explica el exceso de disciplina y preordenamiento en los manejos formales de Chávez, aunque es necesario observar que en su dominio de formas, como la sinfonía y la sonata, se localizan los puntos de crecimiento y tensión tanto como algunos logros importantes de su obra."*⁵

La forma musical obedece, sobre todo, a dos principios, otorgar unidad y variedad a la composición, pero como ya sabemos desde el comienzo del siglo

4 - Yolanda Moreno Rivas (México, 1937 - 1934). Pianista, pedagoga y musicóloga mexicana.

5 - Yolanda Moreno Rivas. *Rostros del nacionalismo en la música mexicana*. (México, D. F.: Escuela Nacional de Música, UNAM, 1995), 144.

pasado, la forma musical ha ido perdiendo importancia y ha dejado de ser un elemento determinante para componer una obras.

En la *Toccata para Instrumentos de Percusión*, la forma musical queda establecida por el estrecho vínculo y dependencia que logró Chávez entre el ritmo, el timbre y la propia forma. La obra se desarrolla como una pieza continua aunque está escrita en tres movimientos contrastantes. Tiene una estructura seccional en la que los movimientos I y III son rápidos y están escritos principalmente para membranófonos, ambos tienen forma sonata y poseen material que los relaciona. El movimiento central es lento, escrito para sonidos metálicos y donde se introduce una brevísima parte fugada.

La *Toccata para Instrumentos de Percusión* está compuesta prácticamente respetando los cánones de un género que más bien perteneció a las épocas del Renacimiento o el Barroco, el género *toccata*. Como sabemos, la *toccata* es una pieza para teclado en la que, generalmente, el intérprete hace gala de su destreza en la ejecución, realizando pasajes virtuosos con ambas manos. Con mucha menos frecuencia se usó el término para referirse a composiciones realizadas para múltiples instrumentos.

Chávez usó estos recursos virtuosos y escribió rápidos pasajes, además de grandes contrastes dinámicos que constituyen otro de los aspectos importantes, logrando un efecto inesperado y sorpresivo al cambiar súbitamente el matiz; efecto que no solo utilizó en la masa, sino también entre instrumentos.

En la *Toccata para Instrumentos de Percusión*, como ocurre en las anteriores obras de conjunto, las interpretaciones individuales tienen un papel fundamental, al igual que el resultado sonoro final, que consiste en que, el espectador escuche todo este grupo instrumental sonando como si fuese un único instrumento, ejecutado por un único intérprete.

Capítulo 4. Recursos instrumentales

CAPÍTULO 4. RECURSOS INSTRUMENTALES

Con las siguientes tablas, podemos apreciar los diferentes instrumentos que usó cada compositor en su obra. Un elemento común entre los autores es que en sus composiciones combinan membranófonos e idiófonos, excepto *First Construction (in metal)* que como su propio nombre indica, utiliza únicamente idiófonos de metal. También se aprecia cómo Amadeo Roldán y Carlos Chávez incluyen instrumentos originales de sus culturas nacionales; mientras Edgard Varèse y Henry Cowell evidencian en sus obras las influencias de estilos e instrumentos musicales de otras regiones del mundo.

4.1. Las Rítmicas.

4.1.1. *Rítmica V.*

Tabla 5. Relación de instrumentos por cada intérprete.

Intérprete	Instrumentos
1º percusionista	Clave 1ª (muy aguda)
2º percusionista	Clave 4ª (muy grave)
3º percusionista	Dos cencerros y clave 3ª (grave)
4º percusionista	Maracas
5º percusionista	Quijada y clave 2ª (aguda)
6º percusionista	Güiro
7º percusionista	Bongó
8º percusionista	Timbales cubanos
9º percusionista	Timbales de orquesta
10º percusionista	Bombo
11º percusionista	Marímbula o contrabajo pizz.

4.1.2. *Rítmica VI.*

Tabla 6. Relación de instrumentos por cada intérprete.

Intérprete	Instrumentos
1º percusionista	Clave (aguda)
2º percusionista	Clave (grave)
3º percusionista	Dos cencerros
4º percusionista	Quijada
5º percusionista	Güiro
6º percusionista	Maracas
7º percusionista	Bongó
8º percusionista	Timbales cubanos
9º percusionista	Timbales de orquesta
10º percusionista	Bombo
11º percusionista	Marímbula o contrabajo pizz.

4.2. Ionización.

Tabla 7. Relación de instrumentos por cada intérprete.

Intérprete	Instrumentos
1º percusionista	plato chino grande (crash), bombo (grave), cencerro, tam tam (pequeño)
2º percusionista	gong, tam tam (pequeño), tam tam (grande)
3º percusionista	bongó, caja, 2 bombos (medio y grande)
4º percusionista	tambor militar, caja
5º percusionista	sirena (aguda), tambor con cuerda (rugido de león)
6º percusionista	sirena (grave), látigo, güiro
7º percusionista	3 <i>woodblocks</i> (agudo, medio, grave), claves, triángulo
8º percusionista	caja (con bordones sueltos), maracas (aguda y grave)
9º percusionista	<i>tarole</i> , caja, plato suspendido
10º percusionista	platos de choque, cascabeles, campanas tubulares
11º percusionista	güiro, castañuelas, <i>glockenspiel</i>
12º percusionista	pandereta, 2 yunques, gran tam tam
13º percusionista	látigo, triángulo, cascabeles, piano

4.3. *Ostinato Pianissimo.*

Tabla 8. Relación de instrumentos por cada intérprete.

Intérprete	Intrumentos
1º Percusionista	<i>string piano</i>
2º Percusionista	<i>string piano</i>
3º Percusionista	<i>8 rice bowls (Jala Tarang)</i>
4º Percusionista	xilófono
5º Percusionista	<i>2 woodblock, tambourine, güiro</i>
6º Percusionista	bongó
7º Percusionista	3 tambores
8º Percusionista	3 gongs

4.4. *First Construction (in metal).*

Tabla 9. Relación de instrumentos por cada intérprete.

Intérprete	Instrumentos
1º Percusionista	<i>orchestral Bells, Suspended ThunderSheet.</i>
2º Percusionista	<i>string piano (with assistant)</i>
3º Percusionista	<i>suspended thundersheet, suspended string of small sleigh bells, 12 graduated oxen bells.</i>
4º Percusionista	<i>suspended thundersheet, 4 graduated muted brake drums, 8 graduated cowbell, 3 graduated japanese temple gongs.</i>
5º Percusionista	<i>suspended thundersheet, 4 graduated suspended turkish cymbals, 4 graduated muted anvils, 4 graduated suspended chinese cymbals.</i>
6º Percusionista	<i>suspended thundersheet, 4 graduated muted gongs, water gong, tam tam, suspended gong.</i>

4.5. *Toccata para Instrumentos de Percusión.*

Tabla 10. Relación de instrumentos por cada intérprete en sus respectivos movimientos.

I Movimiento	Intérprete	Instrumentos
	1º Percusionista	tambor indio
	2º Percusionista	tambor militar I
	3º Percusionista	tambor militar II
	4º Percusionista	redoblante
	5º Percusionista	3 timbales
	6º Percusionista	bombo
II Movimiento	1º Percusionista	<i>glockenspiel</i>
	2º Percusionista	xilófono
	3º Percusionista	plato suspendido
	4º Percusionista	campanas tubulares
	5º Percusionista	gong pequeño
	6º Percusionista	gong grande
III Movimiento	1º Percusionista	tambor indio, <i>glockenspiel</i>
	2º Percusionista	tambor indio, militar y redoblante
	3º Percusionista	tambor militar II
	4º Percusionista	Claves, maraca y plato suspendido
	5º Percusionista	3 timbales
	6º Percusionista	bombo

Capítulo 5. Análisis formal de las obras

CAPÍTULO 5. ANÁLISIS FORMAL DE LAS OBRAS.

5.1. Las Rítmicas.

5.1.1. *Rítmica V (Tiempo de son).*

La Rítmica V se divide en tres secciones:

Tabla 11. Estructura formal de la obra.

Exposición (Sección A)	Compás 1 al 11 motivo a	Compás 11 al 24 motivo b y c	Compás 25 al 30 clímax <i>tutti</i>
Desarrollo (Sección B)	Compás 30 al 47 parte B.a	Compás 48 al 66 parte B.a1	Compás 67 al 86 parte B.b (recreación rítmica entre el bongó y el timbal cubano)
Coda (Sección C)	Compás 95 al 109 (vuelta a las raíces de la clave de <i>son</i> , el ritmo africano en compás de 6/8)		

Exposición (sección A): del compás 1 al 11.

Como apreciamos desde el primer compás de la *Rítmica V*, Roldán expone el motivo inspirado en la clave de *son*¹ cubano, que es el hilo conductor durante toda la obra, ya sea, como motivo original o con alguna variación.



Fig. 13. Motivo a. Compás 1-2.

A partir del compás 6 comienza una exposición del motivo a, pasando por todos los instrumentos, hasta terminar en el compás 11 después de un crescendo en el redoble de maracas. En este mismo compás, el güiro expone, por primera vez, el motivo b. (Fig. 14.)

Fig. 14. Exposición motivica. Compás 6-11.

1 - La función musical de la clave está determinada por el registro medio y sus características tímbricas, lo que hace que sobresalgan y sean distinguidas de manera rápida y clara por encima del resto de los instrumentos. Tales rasgos conllevan a que cumplan generalmente la función de línea rítmica conductora del conjunto instrumental, como en este caso en el género del *son*.

El güiro continúa recreando el motivo b y en el compás 15 aparece el bongó recreando con redobles el motivo a modificado; ahora el bongó le resta una corchea a este motivo, pero ejecuta el valor completo de las notas, apoyándose en el redoble. En el compás 16, aparece el motivo c que funciona como enlace para pasar al motivo b, a las maracas, que hasta ahora había interpretado el güiro. (Fig. 15.)

The image shows a musical score for measures 15 and 16. The score is written for several instruments: C (Cajón), GMB (Güiro), B (Bongó), TC (Tambor), TO (Tambor), and B (Bongó). Measure 15 is marked with a box containing the number 15. Measure 16 is marked with a box containing the number 16. The score shows the progression of motifs: Motivo b (circled in red), Motivo c (circled in red), and Bongó (circled in green). The score also includes dynamic markings such as *mf* and *pp*.

Fig. 15. Enlace motivico. Compases 16-17.

Mientras la marímbula² acompaña con una secuencia rítmica regular, a modo de ostinato, que nos recuerda el acompañamiento del contrabajo en el género del *son* cubano, las maracas ejecutan el motivo b, mientras las claves y los timbales de orquesta, interpretan el motivo a; creándose un juego contrapuntístico entre ambos motivos. (Fig. 16.)

juego contrapuntístico entre los Motivos a y b

The musical score consists of seven staves. From top to bottom: Claves (C1 and C2), Maracas (M), Bongos (B), Tom-toms (T1 and T2), and Marímbula (M). A red bracket spans across measures 19 to 23, highlighting the contrapuntistic relationship between motif 'a' (played by Claves and Tom-toms) and motif 'b' (played by Maracas). The Marímbula part provides a steady rhythmic accompaniment. A box containing the number '20' is placed above the Claves staff in measure 20. The Marímbula staff is labeled 'Marímbula' in blue text.

Fig. 16. Juego contrapuntístico entre los motivos a y b. Compases 19–23.

² - La marímbula es un idiófono pulsado con lengüetas de acero, fijadas a una tabla, que sirve de tapa frontal a la caja de resonancia. Estas lengüetas oscilan entre tres y ocho, se fijan a la región central de la tabla, mediante barras de madera o de metal atornilladas a su superficie. Este instrumento posee un orificio de resonancia situado, por lo general, en la tapa frontal de la caja, encima o debajo de la barra de lengüetas. Por su parte, la marímbula cubana encuentra antecedentes directos en los idiófonos pulsados que abundan en toda la región central del África Subsahariana y posee especial arraigo en la cultura musical de los pueblos bantúes. En Cuba no es posible precisar el momento en que los africanos comenzaron a utilizar el instrumento, pero su fácil construcción y empleo, así como lo reducido de sus dimensiones, hace suponer que pudo haberse conocido en el medio cubano desde los primeros siglos de la colonia. Desde el punto de vista tímbrico y funcional, la marímbula sustituyó a la tumbadera (cordófono compuesto del grupo de las arpas con porta-cuerda flexible en forma de arco), instrumento más antiguo en el conjunto del género del *son* y que constituyó un importante medio expresivo en el desarrollo de ese complejo genérico. Como en la tumbadera, en la marímbula se estabilizó su comportamiento musical, basado en mantener la línea más baja de los instrumentos que intervienen, por lo que su función fue la de contrabajo.

El fragmento que apreciamos entre los compases 25 y 29 constituye el clímax de la Sección A. Aquí Roldán utiliza tres cambios de compases: 3/8, 2/8, 2/4 y hace intervenir a todos los instrumentos de manera contrastante y muy rítmica. Aparece el motivo d en los idiófonos, menos en las maracas, que ahora ejecutan el motivo c. Los membranófonos responden al motivo d, al unísono, con un *sforzando*. En el último cambio de compás terminan idiófonos y membranófonos en un *tutti fortissimo* que da paso a la Sección B. (Fig. 17.)

The image shows a musical score for percussion instruments. The instruments listed on the left are C (Cajón), M (Maracas), G (Güiro), B (Bombo), TC (Tambor chico), TO (Tambor grande), B (Bombo), and M/C (Membranófono). The score is divided into measures by vertical yellow lines. A red box highlights measures 25-27, labeled 'Motivo d' above and 'Motivo c' below. A larger orange box at the bottom highlights measures 25-29, labeled 'Clímax Tutti y Puente a la Sección B'. The score shows complex rhythmic patterns with various time signatures (3/8, 2/8, 2/4) and dynamic markings like sf and sfz.

Fig. 17. Puente entre la Sección A y B. Compases 25-29.

A partir del compás 30, comienza la Sección B o desarrollo de esta *Rítmica*. En los dos primeros compases, la marímbula recrea el motivo a, pero en una variación que nos introduce a lo que es el motivo de *son*.

Por su parte, el güiro retoma el motivo b, mientras las maracas ejecutan un derivado del propio motivo b. (Fig. 19.)

Precisamente el motivo de *son*, antes mencionado, lleva intrínseco la clave metro-rítmica empleada en el género musical llamado *son* cubano. He aquí, dos ejemplos de esta clave en diferentes compases. (Fig. 18.)



Fig. 18. Ejemplo de clave metro-rítmica.

Fig. 19. Comienza la Sección B. Compás 30.

En los compases 35 y 36 aparece por primera vez, procedente del motivo a, la clave de *son*. Esta se prolonga hasta el compás 47 como veremos más adelante en la figura 22.

En el compás 38 veremos que comienza el patrón de la segunda clave de *son*, desplazada de tiempo respecto al primer patrón, creándose así una polirritmia entre estas dos claves. (Fig. 20.)

The image shows a musical score for measures 35 to 39. The staves are labeled on the left as CL, C, M, G, B, TC, TO, B, and C.M. The 'Clave de Son' is highlighted in blue in measures 35 and 36. The 'Clave 2da' is highlighted in blue in measures 38 and 39. The 'Clave 3ra' is indicated in measure 39. Dynamics include 'p' and 'pp'.

Fig. 20. Aparece la clave de *son*. Compases 35-36 y 38-39.

Como observamos en los compases 38 y 39 de la figura anterior, aparece la clave de *son* en la segunda clave, a modo de canon. Este recurso se utiliza también en el compás 40, después del silencio de negra, al igual que ocurre en el 43, manteniéndolo hasta el compás 47. (Fig. 21.)

The image shows a musical score for a percussion ensemble, specifically measures 40 through 44. The score is written on ten staves, labeled on the left as C1, C2, C, M, Q, G, B, T C, T O, B, and M C. The top staff (C1) begins with a measure number '40' in a box. The notation includes various rhythmic patterns, including eighth and sixteenth notes, and rests. Several measures are highlighted with light blue rectangular boxes: the second measure of C1, the first measure of C, the first measure of Q, and the second measure of C1. The bottom staves (B, T C, T O, B, M C) contain mostly rests, indicating that these instruments are silent during these measures.

Fig. 21. Canon de las claves de *son*. Compases 40-44.

Desde el compás 30 hasta el 47, transcurre lo que denominamos parte B.a. Los tres compases siguientes (48, 49 y 50) constituyen el preámbulo del *montuno*³, que comienza en el compás 51. En ese pequeño preámbulo, el bongó es el protagonista teniendo una pequeña réplica de los timbales de orquesta y los timbales cubanos. Por otra parte, entre los compases 48 y 66 se desarrolla la parte B.a1.

The image shows a musical score with multiple staves. The staves are labeled on the left as C1, C4, C, M, Q, G, B, T, C, T, O, B, and M, C. A box containing the number '45' is placed above the first staff. Above the staves, there are two labels: 'B.a' and 'B.a1', connected by a horizontal pink line. A vertical pink line is drawn through the score, separating the 'B.a' section from the 'B.a1' section. The 'B.a' section covers measures 45, 46, and 47. The 'B.a1' section begins at measure 48 and continues through measure 50. The notation includes various rhythmic values, accidentals, and dynamic markings such as 'sf' and 'f'.

Fig. 22. Final de la parte B.a y comienzo de la parte B.a1.

³ - El *montuno* es una parte del género del *son*. Se conoce que Nené Manfugás fue un tresero (tres, instrumento similar a la guitarra típico del género del *son*) de origen haitiano que llevó los primeros sones montunos a los carnavales de Santiago de Cuba, en 1982. Este estilo musical cubano tuvo en Arsenio Rodríguez, el ciego maravilloso, uno de sus mejores exponentes, quien introdujo solos de instrumentos que se les llamaban montunos. A partir de entonces, comienza a denominarse como un género separado del *son*, en el que los instrumentistas juegan con improvisaciones ya sean de la sección rítmica o melódica.

Comienza el *montuno*: la marímbula inicia el tumba'o⁴ en un esquema de cuatro compases que se repite cíclicamente hasta el compás 86. El güiro y los timbales de orquesta muestran la segunda parte del motivo de *son* de manera alterna. (Fig. 23.)

The image shows a musical score for the beginning of a Montuno. It starts at measure 51, indicated by a box labeled '50' at the beginning of the staff. The title 'Inicio del Montuno' is written above the score. The tempo is marked 'Poco más vivo' and the tempo is 100 Montuno. The score includes staves for Marímbula, Güiro, Timbales, and Contrabajo. The Marímbula part features a circled rhythmic motif labeled '2da parte del Motivo del Son' with notes marked 'f'. The Contrabajo part starts with a 'mf' dynamic and includes the instruction 'Con madera en el arco' and 'Simile'.

Fig. 23. Inicio del Montuno. Compás 51.

⁴ - La palabra tumba'o es una abreviación del participio tumbado, que se utiliza en Cuba al referirse a alguien que está cansado o también a una manera de andar. En términos musicales, se le llama a la manera sincopada de tocar, sean el piano o el contrabajo; casi nunca a tiempo, sino desplazando la nota de manera que parece que esta no llega, que está cansada-tumbada.

Mientras la marímbula continúa con el esquema del tumba'ó de *son*, reaparece el motivo d en las maracas y, en el compás 55, el güiro retoma el motivo b. A su vez, los timbales de orquesta siguen ejecutando la segunda parte del motivo de *son*. Por otra parte, el bongó nos deja un redoble de negra, justo cuando comienza el motivo b en el güiro. (Fig. 24.)

The musical score for Figure 24 is a multi-staff arrangement. At the top left, a box contains the number '55'. The staves are labeled on the left as follows: C (Cymbal), M (Maracas), G (Güiro), B (Bongó), T (Timbales), and M (Marímbula). The Maracas staff (M) features a red bracket labeled 'Motivo d' spanning the first two measures. The Güiro staff (G) features a red bracket labeled 'Motivo b' starting in the fifth measure. The Bongó staff (B) shows a double bass note in the fifth measure. The Marímbula staff (M) has a dynamic marking 'p' in the first measure. The Güiro staff (G) has a dynamic marking 'pp' in the fifth measure. The Timbales staff (T) shows rhythmic patterns with stems and flags. The Marímbula staff (M) shows a melodic line with eighth and sixteenth notes.

Fig. 24. Reaparece el motivo d en las maracas y el motivo b es retomado por el güiro.

El motivo d es ejecutado por la quijada⁵, realizando la acentuación de manera inversa a las maracas, creando una sensación sincopada, típica de este género musical. Las claves y el bombo juegan con la reducción motívica del *son*, que al igual que la quijada se ejecuta en la parte débil del compás. (Fig. 25.)

The image shows a musical score for a percussion ensemble, starting at measure 60. The score is written for several instruments: C1, C4, C, M, QG, B, TC, TO, B, and M:C. The QG part (Quijada) is the focus, with a red circle highlighting a specific motif labeled 'Motivo d'. A blue dashed box above the score indicates a 'Reducción Motívica' (Motivic Reduction) in the C1 and C4 parts. The score includes various musical notations such as dynamics (pp, p), accents (>), and slurs.

Fig. 25. Reducción motívica del *son*.

⁵ - La quijada es un idiófono de golpe directo, formado por el maxilar inferior de un animal solípedo (mamíferos perisodáctilos de cabeza alargada y con un solo dedo cubierto por una pezuña en cada pata) preparado para este fin, que conserve sus dientes en los alvéolos, debidamente preparados para fines musicales. Instrumento de origen africano. En diferentes etnias se considera que en las mandíbulas está el órgano del lenguaje y suele adornar o complementar los tambores sagrados colgando de ellos grandes quijadas para que su poder mágico de expresión pueda "hablar" con las vibraciones tonales de las membranas. Cuando se realiza la acción de golpear, el músico percute con el puño cerrado de su mano sobre una de las caras del extremo libre del maxilar más cercano a su cuerpo, mientras con la mano contraria sujeta la quijada por la parte delantera de la mandíbula donde están los incisivos. Así las vibraciones de los huesos de quijada ponen en movimiento los dientes dentro de sus cavidades.

En el compás 67 comienza el *tutti* del desarrollo (Sección B), vemos como el motivo de *son* se alterna entre las distintas claves, mientras las maracas transforman el motivo b, usando solo la cabeza y creando el ritmo que básicamente usan al acompañar el *son* montuno. Empieza la recreación rítmica entre el bongó y el timbal cubano, tomando el carácter libre e improvisado, típico de este género del *son*. (Fig. 26.)

The musical score for Figure 26, starting at measure 67, is annotated with several key elements:

- Tutti B.b**: An orange bracket indicating the start of the development section.
- Motivo de Son**: A purple bracket highlighting the main melodic motif in the C1 and C4 staves.
- Cabeza de Motivo b modificada**: A red bracket highlighting the modified head of motif b in the M staff.
- Reducción Motívica**: A blue bracket highlighting a reduced version of the motif in the TC staff.
- Tritono**: A green dashed circle highlighting a tritone interval in the TO staff.
- (Residuo Modal)**: A green arrow pointing to a specific note in the TO staff, indicating a modal residue.

Fig. 26. Comienzo de la sección B, parte b. Compás 67.

El güiro mantiene el motivo b, al igual que la quijada el motivo d. Mientras, el timbal cubano y el bongó prosiguen su controversia alternando ritmos sin atropellarse entre ellos y rellenando el uno los huecos que le deja el otro. En medio de estos juegos rítmicos, aparece un nuevo elemento en el compás 74: el tresillo, expuesto por el timbal cubano. (Fig. 27.)

The image shows a musical score for a percussion ensemble, starting at measure 70. The score is written for eight different percussion instruments: C1, C, M, G, B, T.C, T.O, B, and C.M. The notation includes various rhythmic patterns and dynamics. Two specific motifs are highlighted in red: 'Motivo b' in the M staff and 'Motivo d' in the G staff. A tresillo (triplets) is highlighted in green in the T.C staff at measure 74. The score is in 4/4 time and features a complex interplay of rhythms between the instruments.

Fig. 27. Aparece el tresillo como nuevo elemento rítmico. Compás 74.

En los compases 76 y 77, el bongó y el timbal cubano realizan un contra ritmo a modo de pregunta y respuesta a tiempo de tresillos de corcheas. A su vez, las claves comienzan nuevamente el canon con el motivo de *son* que ya habían recreado en el compás 38. (Fig. 28.)

The image shows a musical score for a percussion ensemble. The staves are labeled on the left as CC1, C, M, GC, B, T C, T O, B, and M C. The score is divided into measures, with measure 75 marked at the beginning. A red box labeled 'Motivo de Son' spans measures 76 and 77 in the CC1 staff. In the T C staff, a green circle highlights a triplet of eighth notes in measure 76. The score illustrates a call-and-response pattern between the timbal (T C) and bongo (B) in measures 76 and 77, while the claves (CC1) play a 'son' motif.

Fig. 28. Pregunta y respuesta entre el timbal cubano y el bongó a tiempo de tresillos de corcheas.

En el compás 81, las maracas y el timbal cubano comienzan un redoble en forma de aviso a lo que es el puente hacia la coda final. Las claves continúan con el canon del motivo de *son*, mientras el bongó protagoniza esta parte con juegos sincopados y hemiolas que dan sensación de inestabilidad rítmica. A partir del compás 87, todos los membranófonos y la marímbula ejecutan este pasaje a contratiempo, como puente hacia la coda final. (Fig. 29.)

The image shows a musical score for a percussion ensemble, spanning measures 80 to 90. The staves are labeled as follows: Clavé (Cl), Conga (C), Maracas (M), Bongó (B), Timbal (TC), Tom-tom (TO), Bateria (B), and Marímbula (M). The score is written in 2/4 time. A red box highlights the Bongó (B) and Timbal (TC) staves in measures 80-85. A red bracket underlines measures 87-90, labeled "Puente hacia la Coda Final". The music features complex rhythmic patterns, including syncopation and hemiola, particularly in the Bongó and Timbal parts.

Fig. 29. Comienza el puente hacia la coda final. Compás 87.

A partir del compás 95, comienza la coda en el compás de 6/8, como evidente alusión a los orígenes del *son* cubano, descendiente directo de los ritmos africanos. Por su parte, las claves mantienen el canon en el nuevo compás. Más adelante, en el compás 97, todos los membranófonos percutirán en la segunda subdivisión del segundo tiempo y esto se repetirá cada dos compases hasta el final. (Fig. 30.)

The image shows a musical score for the Coda, starting at measure 95. The score is in 6/8 time and consists of eight staves. The first staff is the vocal line, and the others are instrumental parts. A yellow box highlights a specific rhythmic pattern in the fifth staff (likely a percussion part) starting at measure 95. The score includes dynamic markings such as 'f' and 'sf'. The text 'Coda Final' is written at the bottom left of the score.

Fig. 30. Coda. Compás 95.

Como se evidencia en las figuras 29 y 30, desde el compás 95 hasta el final, el bongó y el timbal cubano no dejarán su controversia, aumentará la polifonía y el crecimiento gradual del matiz, así como la masa sonora resultante. Más adelante, en el compás 107, las maracas se quedan en una nota pedal de redoble como aviso del *sforzando* sincopado final.

The image shows a musical score for a percussion ensemble. The score is written for nine instruments: C1, C, M, G, B, TC, TO, B, and M:C. The music is in 4/4 time and starts at measure 105. The maracas part (M) is highlighted with a red box and labeled 'Redobles'. The final section of the score is marked with a blue box, indicating a *sforzando* final. The score includes various rhythmic patterns and dynamics, such as *sf* and *sfz*.

Fig. 31. *Sforzando* final.

5.1.2. *Rítmica VI (Tiempo de rumba).*

La *Rítmica VI* se divide en tres secciones:

Tabla 12. Estructura formal de la obra.

Introducción (Sección A)	Compás 1 al 30
Desarrollo (Sección B)	Compás 30 al 80 (recreación rítmica entre el bongó y el timbal cubano al igual que ocurre en la <i>Rítmica V.</i>)
Desenlace (Sección C)	Compás 80 al 91

Esta *Rítmica* comienza con los idiófonos, menos las maracas, y el bongó como único membranófono, exponiendo sonoridades a modo de motivo de llamada inicial. La exposición se hace solo por medio de corcheas que van aumentando poco a poco la textura de la obra. En la marímbula se presenta el motivo de acompañamiento, a modo de bajo continuo, ejecutando una figuración rítmico-melódica en los primeros cuatro compases que tiene la semilla del desarrollo motivico posterior, donde destaca el intervalo de cuarta justa. (Fig. 32.)

Motivo de llamada inicial

♩ = 112

Clave aguda

Clave grave

Cencerros

Qijada

Güiro

Maracas

Bongó

Timbales cubanos

Timbales grandes

Bombo

Marímbula o contrabajo Pizz

Motivo de Acompañamiento

Fig. 32. Motivo de llamada inicial.

En el compás 31, comienza el desarrollo de la obra y justo en el compás anterior hace su aparición el timbal cubano, mediando un juego rítmico junto al bongó, maracas, güiro, quijada y clave, que termina por resolverse en el compás 31; dando comienzo así, a una ejecución a modo de improvisación rítmica pero ahora tocada entre el timbal cubano y el bongó. En el compás 32, el timbal cubano ejecuta dos tresillos de negras y el bongó, en el compás 33, replica con estos mismos tresillos de negra, pero un tiempo más tarde. También, en el compás 32, hacen su aparición los timbales de orquesta repitiendo tres veces un motivo que llega hasta el compás 39. (Fig. 35.)

The image shows a musical score with ten staves labeled CA, CG, C, G, M, B, T C, T G, B, and C O M. A vertical yellow line is drawn at the beginning of measure 31. A blue circle highlights a rhythmic motif in the T C staff at measure 31. Blue brackets and circles highlight rhythmic patterns in the B and T C staves across measures 32 and 33.

Fig. 35. Comienzo del desarrollo. Compás 31.

Más adelante, en el compás 37, concluyen los siete compases de controversia entre el bongó y el timbal cubano y se produce un cambio de compás a 3/4, momento en el que estos dos instrumentos comienzan un breve unísono con acentos desplazados donde el bongó, junto a la nueva variación motivica de las maracas, van reforzando el ritmo binario, mientras el timbal cubano marca claramente el ritmo ternario. Los timbales de orquesta ejecutan por primera vez, aunque desfigurado, el motivo de la clave de *rumba*, que rápidamente pasa a la clave aguda. (Fig. 36.)

The musical score for Fig. 36 shows a complex arrangement of percussion parts. The staves are labeled as follows: CA, CG, C, Q, G, M, B, TC, TG, B, and M. The score is divided into three measures with time signatures of 2/4, 3/4, and 5/8. A blue circle highlights a rhythmic pattern in the M staff in the second measure. A red box highlights a 'Motivo de clave' in the CA staff in the third measure. A red bracket highlights a rhythmic pattern in the TG staff in the third measure. The number 40 is written above the CA staff in the second measure.

Fig. 36. Final de la controversia entre el bongó y el timbal cubano. Compás 37.

El timbal cubano continúa marcando claramente los cambios de compases que se suceden, mientras las maracas reafirman su ritmo binario completando su motivo. El bongó ejecuta patrones rítmicos irregulares que en momentos se desplaza de los compases establecidos. A partir del compás 44, la quijada ejecuta un patrón rítmico de cuatro tiempos independientemente de la variación de los compases. Lo mismo ocurre con el güiro a partir del compás 47, pero el patrón rítmico de este es de cinco tiempos. (Fig. 37.)

The image shows a musical score for a percussion ensemble. The instruments listed on the left are CA (Cajón), CG (Cajón Grande), C (Cajón), Q (Quijada), G (Güiro), M (Maracas), B (Bongó), TC (Tambor Congo), TG (Tambor Grande), B (Bongó), and M (Maracas). The score is divided into measures, with measure numbers 45 and 50 indicated. The time signature changes from 2/4 to 3/8. The Quijada (Q) and Güiro (G) parts are highlighted with blue boxes, showing their independent rhythmic patterns. The Bongó (B) part features complex rhythmic patterns with triplets and quintuplets. The Maracas (M) part shows a steady binary rhythm. The Tambor Congo (TC) and Tambor Grande (TG) parts provide a steady bass line. The Bongó (B) and Maracas (M) parts at the bottom show a steady binary rhythm.

Fig. 37. Hemiolas desplazadas del güiro, la quijada y las maracas.

Las claves aguda y grave, comienzan un claro canon rítmico que venía formándose desde compases anteriores y que no abandonan hasta el final de la obra. Como hemos visto, Roldán, desde de la *Rítmica V*, hace un uso de estos canon rítmicos siempre en las claves. Esto queda como un sello identitario en estas dos obras.

Por su parte, las maracas en el compás 56 modifican levemente su motivo, añadiéndole una semicorchea en la primera parte de este motivo. (Fig. 38.)

Fig. 38. Canon rítmico entre las maracas. Compás 56.

A partir del compás 65, las maracas cambian nuevamente su motivo y así se mantiene hasta el compás 75. Este nuevo motivo nos remite al compás 67 de la *Rítmica V*, ya que es el mismo. En el compás 62, el bongó comienza un juego a modo de improvisación hasta el final de la obra. (Fig. 39.)

The image shows a musical score for maracas (M) and bongó (B) from compás 65 to 75. The maracas part (M) is circled in red, showing a rhythmic motif that repeats. The bongó part (B) shows improvisation starting at compás 62. The score includes other instruments: CA, CG, C, Q, G, B, TC, TG, and M. The maracas part (M) is circled in red, showing a rhythmic motif that repeats. The bongó part (B) shows improvisation starting at compás 62.

Fig. 39. Las maracas recrean el mismo motivo que se utilizó en la *Rítmica V*.

El bombo y el timbal de orquesta marcan en los compases 70 y 71, tres *sforzandos* a modo de aviso, al que se le suma, en el último golpe, el timbal cubano. Aviso que se repite en los compases 74 y 75, momento este, en el que las maracas aprovechan, usando un redoble como puente, para invertir su motivo. En el compás 72, el bombo recrea el motivo de clave y esto vuelve a ocurrir en el compás 76. (Fig. 40.)

The image shows a musical score for a percussion ensemble, spanning measures 70 to 76. The score is written for various instruments: CA, CG, C, Q, G, M, B, T, C, T, G, B, and M. The time signature is 2/4. A red circle highlights a specific rhythmic pattern in the B part at measure 71, labeled "Motivo de clave". Blue boxes highlight other rhythmic patterns in the M and T parts. The score includes dynamic markings such as *sforzando* and *sf*.

Fig. 40. Avisos entre el timbal de orquesta y bombo.

En la anacrusa del compás 78, justo antes de que cambie el compás a 3/8, se unen en el tercer aviso los tres membranófonos (bombo, timbal de orquesta y timbal cubano) para dar comienzo al desenlace, donde las claves retoman su canon habitual y el bongó vuelve a ser el instrumento improvisador, dando color a este desenlace. (Fig. 41.)

The image shows a musical score for a percussion ensemble. The staves are labeled CA, CG, C, Q, G, M, B, TC, TG, B, and M & C. A purple box labeled 'Desenlace' highlights the section starting at measure 80. A blue box highlights the first three measures of this section. The score shows a change in meter from 3/8 to 2/4 and back to 3/8. The percussion parts include various rhythms and accents, with some notes marked with 'sf' (sforzando).

Fig. 41. Comienza el desenlace. Compás 80.

Las maracas usan el redoble para variar por última vez su motivo y el timbal de orquesta ejecuta dos frases iguales de cuatro tiempos para dar entrada a la coda final, que termina en un unísono *fortissimo* de todos los instrumentos en el último compás. (Fig. 42.)

The image shows a musical score for a percussion ensemble, spanning measures 85 to 90. The instruments listed on the left are CA (Caja), CG (Caja Grande), C (Caja Chica), Q (Quijero), G (Güiro), M (Maracas), B (Bombo), TC (Tambor Congo), TG (Tambor Grande), B (Bombo), and M (Maracas). The score is written in 3/4, 2/4, 3/8, and 4/4 time signatures. A blue circle highlights the Maracas part in measure 85. A pink box highlights the final four measures (87-90), labeled "Coda Final" at the bottom. The score concludes with a unison *fortissimo* chord in the final measure.

Fig. 42. Coda final. Compás 89.

5.2. *Ionización.*

Ionización se divide en tres secciones:

Tabla 13. Estructura formal de la obra.

Introducción (Sección A)	Compás 1 al 8			
Desarrollo (Sección B):	Compás 9 al 12 primer tema	Compás 13 al 43 – desarrollo temático	Compás 44 al 50– segundo tema	Compás 51 al 74 – desarrollo temático (primer y segundo tema)
Coda (Sección C):	Compás 75 al 91			

La obra comienza con una pequeña introducción que abarca los ocho primeros compases. Las figuraciones rítmicas que predominan son las que ejecutan los *bass drums* y la *caisse roulante*, mientras las sirenas entran de forma alterna, empezando desde el *ppp*, hasta el *mp*. El plato y el tam tam comienzan el *crescendo* del grupo de los metales (gong, tam-tam, címbalos y triángulo), en la anacrusa del séptimo compás. (Fig. 43.)

The image shows a musical score for a percussion ensemble, labeled 'Introducción' at the bottom. The score is in 4/4 time with a tempo of quarter note = 69. It consists of 13 staves, each representing a different instrument or group of instruments. The instruments listed are: 1. Grande Cymbale Chinoise, Grosse Caisse (frère grave); 2. Gong, Tam-tam clair, Tam-tam grave; 3. 2 Bongos (clair, grave), Caisse Roulante, 2 Grands Caisse (moyen, grave); 4. Tambour militaire, Caisse roulante; 5. Sirène claire, Tambour à corde; 6. Sirène grave, Fouet, Güiro; 7. 3 Blocs Chinois (clair, moyen, grave), Claves, Triangle; 8. Caisse claire (démbrée), 2 Maracas (Clair, Grave); 9. Tarule, Caisse claire, Cymbale suspendue; 10. Grelots, Cymbales; 11. Güiro, Castagnettes; 12. Tambour de Basque, Enclumes; 13. Piano. The score includes various musical notations such as dynamics (ppp, p, mp, f), articulation (accents, slurs), and specific rhythmic patterns. There are several annotations: blue circles around the Caisse Roulante and Sirène parts, a blue box around the Sirène claire part, and orange boxes around the Gong and Cymbale parts. A green arrow at the bottom points to the first measure, labeled 'Introducción'.

Fig. 43. Introducción.

El *crescendo* acaba de una manera abrupta y fortísima, dando paso al primer tema que se extiende desde la anacrusa del compás 9 hasta el compás 12, ahora interpretado por el tambor militar en un matiz piano. Por su parte, el bongó interpreta unas figuraciones rítmicas a modo de contra tema, mientras las maracas ejecutan el acompañamiento de este primer tema. (Fig. 44.)

The image shows a detailed musical score for a percussion ensemble. The score is organized into 14 staves, numbered 1 to 13, with a final staff for Piano. The instruments listed on the left are: 1. Grande Cymbale Chinoise and Grosse Caisse (très grave); 2. Gong, Tam-tam clair, and Tam-tam grave; 3. 2 Bongos (clair and grave) and Caisse Roulante; 4. 2 Grosse Caisse (moyenne and grave); 5. Tambour militaire and Caisse roulante; 6. Sirène claire and Tambour à corde; 7. Sirène grave, Fouet, and Güiro; 8. 3 Blocs Chinois (clair, moyen, and grave), Claves, and Triangle; 9. Caisse claire and 2 Maracas (Claire and Grave); 10. Tarole, Caisse claire, and Cymbale suspendue; 11. Grelots and Cymbales; 12. Güiro and Castagnettes; 13. Tambour de Basque and Enclumes; 14. Piano. A green box highlights measures 9-12, labeled 'Compás 9' and 'Primer Tema'. A red box highlights the bongó part in measures 9-12, labeled 'Contra Tema'. Another red box highlights the maracas part in measures 9-12, labeled '1er Tema'. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like *pp* and *ff*.

Fig. 44. Aparición del primer tema.

Los primeros compases del número 2 (13-16) nos recuerdan, con pequeñas modificaciones, los primeros cuatro compases de la introducción; al igual que la anacrusa del compás 17, repite el comienzo del primer tema. En el número 3 observaremos un motivo derivado del tema, interpretado por el *tarole*, alternándose con los *blocks* chinos (Fig. 45.). Esto da paso a la repetición del primer tema en los dos primeros compases (21-22) del número 4. (Fig. 46.)

Fig. 45. Aparición del motivo derivado del tema.

1. Grande Cymbale Chinoise
(Grosse Caisse (très grave))

2. Gong
Tam-tam clair
Tam-tam grave

3. 2 Bongos (clair / grave)
Caisse Roulante
2 Grosses Caisse (moyenne / grave)

4. Tambour militaire
Caisse roulante

5. Sirène claire
Tambour à corde

6. Sirène grave
Fouet
Güiro

7. 3 Blocs Chinois (clair / moyen / grave)
Claves
Triangle

8. Caisse claire
2 Maracas (Claire / Grave)

9. Tarole
Caisse claire
Cymbale suspendue

10. Grelots
Cymbales

11. Güiro
Castagnettes

12. Tambour de Basque
Enclumes

13. Piano

4

1er Tema

Fouet

Fig. 46. Repetición del primer tema. Compases 21–22.

El tema se expande y, ahora, el tambor militar, la *caisse roulante* y las maracas hacen el contra tema, mientras el bongó entra con una imitación estricta del tema con un contra punto libre.

Más adelante, en el número 5 (compás 26), el *tarole* y los demás instrumentos repiten el motivo derivado del tema. (Fig. 47.)

Compás 23

1 Grande Cymbale Chinoise (Grosse Caisse très grave)

2 Gong (Tam-tam clair, Tam-tam grave)

3 2 Bongos (clair, grave)

4 Caisse Roulante (2 Grosse Caisse grave)

5 Tambour militaire (Caisse roulante)

6 Sirène claire (Tambour à corde)

7 Sirène grave (Fouet, Güiro)

8 3 Bloos Chinois (clair, moyen, grave)

9 Claves (Triangle)

10 Caisse claire (2 Maracas Claire, Grave)

11 Tarole (Caisse claire, Cymbale suspendue)

12 Grelots (Cymbales)

13 Güiro (Castagnettes)

14 Tambour de Basque (Enclumes)

15 Piano (Fouet)

Motivo derivado del tema

Fig. 47. Recreación del primer tema por el bongó. Compases 23-26.

En el compás 27, los *blocks* chinos nos llevan, después de la pequeña *codetta*, a los motivos temáticos que recrean, en este caso, el tambor militar, la *caisse roulante*, el bongó y las maracas. (Fig. 48.)

The image shows a musical score for percussion instruments, measures 28-29. The score is organized into 13 numbered staves. A red box highlights the 'Motivos Temáticos' section, which begins at measure 27 and continues through measure 29. A blue box highlights the 'Codetta' section, also starting at measure 27. The instruments listed on the left include: 1. Grande Cymbale Chromée, Grosse Caisse (très grave); 2. Gong, Tam-tam clair, Tam-tam grave; 3. 2 Bongos (clair, grave), 2 Caisse Roulante (moyenne, grave); 4. Tambour militaire, Caisse roulante; 5. Sirène claire, Tambour à corbe; 6. Sirène grave, Fouet, Güiro; 7. 3 Blocs Chinois (clair, moyen, grave), Claves, Triangle; 8. Caisse claire, 2 Maracas (Clair, Grave); 9. Tarole, Caisse claire, Cymbale suspendue; 10. Grelots, Cymbales; 11. Güiro, Castagnettes; 12. Tambour de Basque, Enclumes; 13. Piano. The score includes various rhythmic notations, including triplets and sixteenth notes, and dynamic markings such as *pp* and *p*.

Fig. 48. Motivos temáticos. Compases 28-29.

Nuevamente, los *blocks* chinos nos dejan, en el compás 32, una *codetta* para pasar a lo que es el desarrollo libre temático. (Fig. 49.)

Fig. 49. Comienzo del desarrollo libre. Compás 33.

A partir del compás 38, se produce una repentina explosión de sonoridades que continúan *in crescendo* hasta la llegada del segundo tema en el compás 46. También veremos las sucesivas reducciones motívicas en la mayoría de los instrumentos, mientras el *tarole*, la *caisse claire* y las castañuelas, recrean el tema. (Fig. 50.) y (Fig. 51.).

-----Repentina Explosión, continúa en crescendo

1. { Cencerro
(Grosse Caisse (très grave))

2. { Cencerro
(Tam-tam clair
(Tam-tam grave)

3. { 2 Bongos..... (clair
(grave)
Caisse Roulante
(2 Grosse Caisse) (moyenne
(grave)

4. { Tambour militaire
(Caisse roulante)

5. { Sirène claire
(Tambour à corde)

6. { Sirène grave
(Fouet
(Güiro)

7. { 3 Blocs Chinois (clair
(moyen
(grave)
Claves
Triangle

8. { Caisse claire
(2 Maracas (Clair
(Grave)

9. { Tarole
(Caisse claire
(Cymbale suspendue)

10. { Grelots
(Cymbales)

11. { Güiro
(Castañettes)

12. { Tambour de Basque
(Enclumes.....)

13. { Piano

Triangle

Inicio del
crescendo

Reducciones motívicas

Fig. 50. Reducciones motívicas *in crescendo* a partir del compás 38.

Al final del compás 40, irrumpe el tambor militar llevando a cabo un *crescendo* junto con la *caisse roulante*, que nos lleva a la pequeña *codetta* interpretada, nuevamente, por los *blocks* chinos y esto, a su vez, da paso al segundo tema. (Fig. 51.)

The image shows a musical score for a percussion ensemble, divided into two main sections: "Final del 1er Desarrollo Temático" and "Segundo Tema". A vertical green line marks the beginning of the second theme at measure 44. The score includes parts for 13 instruments:

- 1. Cencerro (Gruac: Caisse (frès grave))
- 2. Cencerro (Tam-tam clair, Tam-tam grave)
- 3. 2 Bongos (clair, grave), Caisse Roulante (moyenne, grave), 2 Grosses Caisse (grave)
- 4. Tambour militaire, Caisse roulante
- 5. Sirène claire, Tambour à corde
- 6. Sirène grave, Fouet, Güir
- 7. 3 Blocs Chinois (clair, moyen, grave), Claves, Triangle
- 8. Caisse claire, 2 Maracas (Claire, Grave)
- 9. Tarole, Caisse claire, Cymbale suspendue
- 10. Grelots, Cymbales
- 11. Güiro, Castagnettes
- 12. Tambour de Basque, Enclumes
- 13. Piano

Key annotations and markings include:

- A blue box highlights a triplet in measures 38-40.
- A pink box highlights a crescendo in measures 40-42.
- A red box highlights a motif in measures 44-46.
- A blue box highlights a codetta in measure 44.
- A green vertical line marks the start of the second theme at measure 44.
- Measure numbers (5, 8, 3, 4) are indicated at the end of each staff.

Fig. 51. Comienzo del segundo tema. Compás 44.

El segundo tema abarca desde los compases 44 hasta el 50 y el motivo característico es el cinquillo de semicorchea interrumpido y duplicado. Este es ejecutado por cinco intérpretes al mismo tiempo en los siguientes instrumentos: bongó, tambor militar, *caisse roulante*, *blocks* chinos, maracas, *tarole* y *caisse claire*. Este motivo se alterna con respuestas cortas de otros instrumentos como se observa en la (Fig. 52.).

Fig. 52. Motivos del segundo tema.

En el compás 50, veremos el final del segundo tema que da comienzo a lo que es el desarrollo temático del primer y segundo tema. Los compases del 51 al 55 funcionan como introducción a lo que es este desarrollo temático. En estos compases solo intervienen los instrumentos de metal, acompañados por las sirenas. (Fig. 53.)

Fig. 53. Introducción a los desarrollos temáticos del primer y segundo tema. Compases 51-55.

Después de esta introducción a los desarrollos temáticos del primer y segundo tema, se suceden fragmentos que recrean justamente estos temas. Primero lo hace el *tarole*, comenzando en la anacrusa del compás 56 y, más tarde, el tambor militar en la anacrusa del compás 60, como se muestra en las figuras 54 y 55.

The image displays a musical score for a percussion ensemble, numbered 1 through 13. The instruments listed are:

- 1. Grande Cymbale Chinoise / Grosse Caisse (très grave)
- 2. Gong / Tam-tam clair / Tam-tam grave
- 3. 2 Bongus (clair / grave) / Caisse Roulante / 2 Grosse Caisse (moyen / grave)
- 4. Tambour militaire / Caisse roulante
- 5. Sirène claire / Tambour à corde
- 6. Sirène grave / Fouet / Gùiro
- 7. 3 Blocs Chinois (clair / moyen / grave) / Claves / Triangle
- 8. Caisse claire / 2 Maracas (Clair / Grave)
- 9. Tarole / Caisse claire / Cymbale suspendue
- 10. Grelots / Cymbales
- 11. Gùiro / Castagnettes
- 12. Tambour de Basque / Enclumes
- 13. Piano

The score features a vertical yellow line at measure 56 and a red bracket labeled "Fragmentos temáticos" spanning measures 56 to 60. A measure number "10" is visible at the top of the first staff. The notation includes various rhythmic patterns, dynamics (pp, mp, p, f, ff, ppp), and articulation marks.

Fig. 54. Fragmentos temáticos en el *tarole*. Compás 56.



Fig. 55. Fragmentos temáticos del tambor miliar. Compases 59-63.

Después del calderón veremos, en el compás 66, una nueva explosión de sonido que contrasta con el *pianissimo* del siguiente compás, para así volverse a repetir en el compás 68. (Fig. 56.)

Este tipo de contrastes de matices, Varèse lo utiliza mucho en esta obra, lo que da una sensación de masas sonoras que se solapan contrastantemente; en lo que desaparece una, aparece la siguiente, creando colores y dinámicas muy ricas y variadas.

The image shows a musical score for a percussion ensemble, numbered 1 through 13. The instruments listed are:

- 1. Grande Cymbale Chinoise, Grosse Caisse (très grave)
- 2. Gong, Tam-tam clair, Tam-tam grave
- 3. 2 Bongos (clair, grave), Caisse Roulante, 2 Grosse Caisse (moyenne, grave)
- 4. Tambour militaire, Caisse roulante
- 5. Sirène claire, Tambour à corde
- 6. Sirène grave, Fouet, Güiro
- 7. 3 Blocs Chinois (clair, moyen, grave), Claves, Triangle
- 8. Caisse claire, 2 Maracas (Claires, Graves)
- 9. Tarole, Caisse claire, Cymbale suspendue
- 10. Grelots, Cymbales
- 11. Güiro, Castagnettes
- 12. Tambour de Basque, Enclumes
- 13. Piano

A red box highlights measure 66, labeled "Compás 66". This measure shows a complex rhythmic pattern across all instruments, with many notes beamed together, indicating a dense and loud sound. The score includes various musical notations such as dynamics (pp, p, f), accents, and articulation marks.

Fig. 56. Explosión de sonido. Compás 66.

Como dijimos anteriormente, en el compás 68, se evidencia la repetición de la explosión de sonido que vimos en el compás 66. El primer tema aparece en el tambor militar, pero no en la forma original (compás 9), pues ahora usa el que recreó el bongó en el compás 23. Mientras tanto, el bongó ejecuta el contra tema. (Fig. 57.)

The image shows a musical score for a percussion ensemble, labeled 'Compás 68' at the top. The score is organized into 13 numbered parts, each with specific instrument assignments. The parts are: 1. Grande Cymbale Chinoise and Grosse Caisse (très grave); 2. Gong, Tam-tan clair, and Tam-tan grave; 3. 2 Bongos (clair and grave), Caisse Roulante, and 2 Grosses Caisse (moyenne and grave); 4. Tambour militaire and Caisse roulante; 5. Sirène claire and Tambour à corde; 6. Sirène grave, Fouet, and Güiro; 7. 3 Blocs Chinois (clair, moyen, and grave), Claves, and Triangle; 8. Caisse claire and 2 Maracas (Clair and Grave); 9. Tarole, Caisse claire, and Cymbale suspendue; 10. Grelots and Cymbales; 11. Güiro and Castagnettes; 12. Tambour de Basque and Enclumes; 13. Piano. A vertical orange box highlights measures 68, 69, 70, and 71. A red arrow points from measure 68 to measure 71 in the Bongos part, indicating a transition or continuation of a theme.

Fig. 57. Reparición del Primer tema. Compás 69.

El compás 72 nos deja un motivo derivado del tema. Por su parte, el compás 73 hace referencia al segundo tema y este nos lleva al *crescendo* del compás 74 para dar comienzo a la coda. (Fig. 58.)

The image shows a detailed musical score for a percussion ensemble and piano. The score is organized into 13 staves, each representing a different instrument or group of instruments. The instruments listed are: 1. Grande Cymbale Chinoise, Grosse Caisse très grave; 2. Gong, Tam-tam clair, Tam-tam grave; 3. 2 Bongos (clair, grave), Caisse Roulante; 4. 2 Grosses Caissees (moyenne, grave); 5. Tambour militaire, Caisse roulante; 6. Sirène claire, Tambour à corde; 7. Sirène grave, Fouet, Güiro; 8. 3 Blocs Chinois (clair, moyen, grave), Claves, Triangle; 9. Caisse claire; 10. Tarole, Caisse claire, Cymbale suspendue; 11. Grelots, Cymbales; 12. Güiro, Castagnettes; 13. Tambour de Basque, Enclumes; and Piano. The score is in 5/4 time and features various rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. A red box highlights a 'Motivo derivado del Tema' in measure 72, and another red box highlights a 'Motivo 2do Tema' in measure 73. A vertical orange line marks the start of 'Compás 74'. The score includes dynamic markings like 'pp', 'ppp', 'p', 'f', 'mf', 'ff', 'molto', and 'pouce'. Performance instructions include 'Prenez Tam-tam clair', 'Prenez Cloches', 'Prenez Glockenspiel', and 'Prenez Tam-tam'. The piano part (staff 13) is mostly silent, with a 'Triangle' part at the bottom.

Fig. 58. Final del desarrollo temático. Compás 74.

Los primeros cinco compases de la coda nos dejan la aparición de los instrumentos de sonidos determinados: piano, campanas y *glockenspiel*. También, en el compás 78, reaparece el primer tema ejecutado por el tambor militar con su correspondiente contra tema en el bongó. Posteriormente, los *blocks* chinos nos dejan la *codetta* para dar paso a un solo de *tarole*. (Fig. 59.)

The image shows a musical score for a percussion ensemble, labeled "Fig. 59. Coda. Compás 75." The score is written for 13 parts, numbered 1 through 13. The tempo is marked as $\text{♩} = 52$. The score is divided into two sections: "Compás 75" and "Compás 80".

The instruments listed are:

- 1. Tam-tam clair (Grosse Caisse (très grave))
- 2. Gong (Tam-tam grave)
- 3. 2 Bongos (clair, grave) (Caisse Roulante) (2 Grosse Caisse) (moyenne, grave)
- 4. Tambour militaire (Caisse roulante)
- 5. Sirène claire (Tambour à corde)
- 6. Sirène grave (Fouet, Güiro)
- 7. 3 Blocs Chinois (clair, moyen, grave) (Claves, Triangle)
- 8. Caisse claire (2 Maracaos) (Claire, Grave)
- 9. Tarole (Caisse claire, Cymbale suspendue)
- 10. Cloches
- 11. Glockenspiel à clavier (with resonators)
- 12. Grand Tam-tam (très profond)
- 13. Piano (Pédale joué à la fin)

Key features of the score include:

- A "1er Tema" section starting at measure 78, marked with a red box.
- A "Codetta" section starting at measure 79, marked with a blue circle.
- A "Solo" section for the Tarole starting at measure 80, marked with a purple box.
- Dynamic markings such as *mf*, *pp*, *ppp*, *ff*, and *ppp*.
- Performance instructions like "attaque sèche (percussif), laissez vibrer, durée indiquée" and "Piano 3rd line Oppure to the end as rhythmically indicated."

Fig. 59. Coda. Compás 75.

Después del corto solo en el *tarole*, los *blocks* chinos recrean nuevamente la *codetta*, para dar paso a fragmentos del primer tema, que como veremos en las figuras 60 y 61, se repiten hasta el final conclusivo, con un *pianissimo* calderón.

Compás 84

The musical score consists of 13 staves, numbered 1 to 13. The instruments listed on the left are:

- 1. Tam-tam clair, Grosse Caisse (très grave)
- 2. Gong, Tam-tam grave
- 3. 2 Bongos (clair, grave), Caisse Roulante (moyenne), 2 Grosse Caisse (grave)
- 4. Tambour militaire, Caisse roulante
- 5. Sirène claire, Tambour à corde
- 6. Sirène grave, Fouet, Gûiro
- 7. 3 Blocs Chinois (clair, moyen, grave), Claves, Triangle
- 8. Caisse claire, 2 Maracas (Claire, Grave)
- 9. Tarole, Caisse claire, Cymbale suspendue
- 10. Cloches
- 11. Glockenspiel
- 12. Grand Tam-tam (très profond)
- 13. Piano

A red box highlights a melodic fragment in the Bongos staff (staff 3) that is repeated in the Claves staff (staff 7). A blue circle highlights a specific rhythmic pattern in the Claves staff. The piano part (staff 13) provides harmonic support. The score includes various percussion instruments like Gong, Bongos, Caisse Roulante, and various Tam-tam.

Fig. 60. Reparición de fragmentos del primer tema.

Fig. 61. Final.

5.3. *Ostinato Pianissimo.*

La obra está compuesta para un conjunto de ocho percusionistas, en la que intervienen instrumentos de diversas culturas. Henry Cowell utiliza las sonoridades de ocho *rice bowls* (*jala tarang*⁶), procedentes de la India y los mezcla con instrumentos de origen afrocubanos como el güiro y el bongó y a su vez con los *woodblocks*, de raíz asiática. Asimismo, incorpora dos *string piano*, un instrumento creado por él muy novedoso para la época, junto a tres *drums* de diferentes alturas y tres gongs también de diferentes alturas; instrumentos, que al igual que el xilófono y el *tambourine* eran ya habituales en la música clásica.

En las notas del autor que aparecen en la partitura de la obra, Cowell nos indica que el quinto intérprete es el encargado de tocar los *woodblocks*, el *tambourine* y el güiro, asimismo nos advierte de la dificultad en la interpretación de la parte del cuarto intérprete, encargado del xilófono.

Estas advertencias sobre las dificultades de las partes eran típicas en las notas de los autores en esta época, debido a que, en ocasiones, no todos los intérpretes eran especialistas en percusión. A veces era complicado, en dependencia de las ciudades donde se fuesen a interpretar las obras para conjunto de percusión, encontrar el número exacto de percusionistas que se necesitaban para llevarla a cabo, por lo que en ocasiones, algún músico de otra especialidad hacía las funciones de percusionista.

Como su nombre indica, la obra de Cowell, es un ostinato de dos minutos y treinta segundos de duración, donde cada uno de los intérpretes ejecuta un ostinato en particular.

En las siguientes tablas especificamos dónde comienza cada intérprete su ostinato, las veces que se repite y la cantidad de compases que dura. También

⁶- El *Jala Tarang*, *jal tarang*, *jaltarang*, *jalatarangam* o *jalatharangam*, es un instrumento de percusión melódico de la India que consiste en una serie de tazones de cerámica o metal, afinados con un nivel de agua determinado. Los tazones son percutidos en el borde con baquetas finas.

detallamos los acentos que Cowell va incluyendo y/o cambiando en cada unas de las repeticiones de sus ostinatos.

Es importante tener en cuenta que cada uno de estos ostinatos tiene un valor rítmico estable durante toda la obra, bien sea corcheas, como el caso del *string piano* (1); negras, como la parte del quinto intérprete (*woodblocks, tambourine* y *güiro*); semicorcheas como las tiene la parte de xilófono. Estos valores no varían, lo que sí hace Cowell, como ya hemos dicho, es incluir y/o cambiar acentos a las notas como veremos a continuación.

Tabla 14. 1er Intérprete: Comienza en el compás 1. Repite 6 veces su ostinato de 13 compases.

Compás	1	14	27	40	53	66	79
Acentos cada:	No tiene	3 corcheas (x 5 veces) 1 corchea	3 corches 5 corcheas	2 corcheas 3 corcheas	4 corcheas 3 corcheas	5 corcheas 2 corcheas	No tiene

Tabla 15. 2do Intérprete: Comienza en el compás 27. Repite 5 veces su ostinato de 11 compases.

Compás	27	38	49	60	71	82
Acentos cada:	No tiene	3 negras	5 negras	1 negra 2 negras 2 negras	2 negras 3 negras 4 negras	No tiene

Tabla 16. 3er Intérprete: Comienza en el compás 13. Repite 4 veces su ostinato de 15 compases.

Compás	13	28	43	58	73 (solo 11 compases)	84
Acentos cada:	No tiene	4 corcheas (x 2 veces) 3 corchea 2 corcheas 3 corcheas	1 corches 2 corcheas 2 corcheas	5 corcheas 4 corcheas	6 corcheas	No tiene

Tabla 17. 4to Intérprete: Comienza en el compás 40. Repite 5 veces su ostinato de 9 compases.

Compás	40	49	58	67	76	85
Acentos cada:	No tiene	3 semicorcheas y a partir del compás 53, cada 6 semicorcheas	7 semicorcheas	9 semicorcheas	1 semicorchea 6 semicorcheas 1 semicorchea 4 semicorchea	No tiene

Tabla 18. 5to Intérprete: Comienza en el compás 1. Repite 8 veces su ostinato de 10 compases.

Compás	1	11	21	31	41	51	61
Acentos cada:	No tiene	2 negras	3 negras y a partir del compás 26, cada 2 negras	3 negras 1 negra	2 negras 3 negras	No tiene	No tiene

Compás	71	81
Acentos cada:	No tiene y a partir del compás 73, cada 4 negras y 2 negras	No tiene

Tabla 19. 6to Intérprete: Comienza en el compás 53. Repite 5 veces su ostinato de 6 compases.

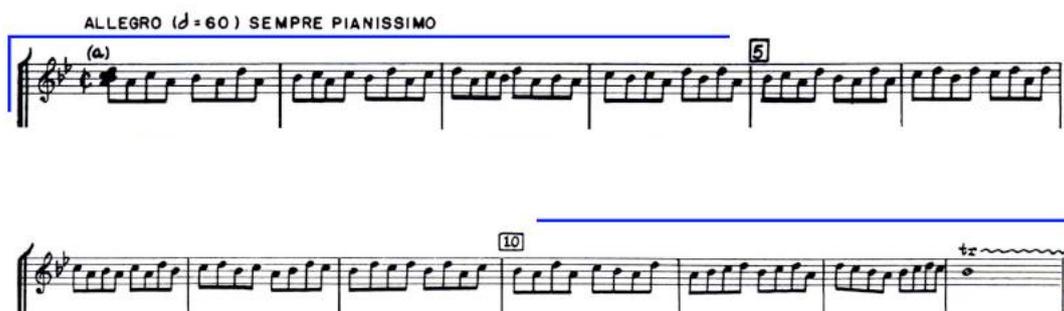
Compás	53	59	65	71	77	83
Acentos cada:	No tiene	5 semicorcheas 3 semicorcheas	1 semicorchea 2 semicorcheas 3 semicorcheas 7 semicorcheas 9 semicorcheas	3 semicorcheas 4 semicorcheas 5 semicorcheas	1 semicorchea 2 semicorcheas 3 semicorcheas 4 semicorcheas 5 semicorcheas	No tiene

7mo Intérprete: Comienza en el compás 1. Repite 21 veces su ostinato de 4 compases.

8vo Intérprete: Comienza en el compás 1. Repite 16 veces su ostinato de 5 compases.

Ninguno de estos dos últimos intérpretes modifican su ostinato con acentos ni con ningún otro tipo de cambio.

A continuación, veremos los ostinatos de cada uno de los intérpretes. Lo que queda entre las marcas de colores es lo que cada intérprete repite. Aquí veremos la primera aparición de cada uno de ellos, por lo que no se ven los acentos que sí aparecen en las sucesivas repeticiones. (Fig. 62.)



- a. Ostinato de 13 compases del 1er Intérprete, *string piano* (1). Comienza en el 1er compás hasta el compás 13, en el que se vuelve a repetir.



- b. Ostinato de 11 compases del 2do Intérprete, *string piano* (2). Comienza en el compás 27 hasta el compás 37, en el que se vuelve a repetir.



- c. Ostinato de 15 compases del 3er Intérprete, *rice bowls*. Comienza en el compás 13 hasta el compás 27, en el que se vuelve a repetir. En esta imagen se observa cómo aparecen los acentos en la primera repetición.



- d. Ostinato de 9 compases del 4to Intérprete, xilófono. Comienza en el compás 40 hasta el compás 48, en el que se vuelve a repetir. En esta imagen se observa cómo aparecen los acentos en la primera repetición.



- e. Ostinato de 10 compases del 5to Intérprete, *woodblocks, tambourine* y güiro. Comienza en el 1er compás hasta el compás 10, en el que se vuelve a repetir.



- f. Ostinato de 6 compases del 6to Intérprete, bongó. Comienza en el compás 53 hasta el compás 58, en el que se vuelve a repetir.



- g. Ostinato de 4 compases del 7mo Intérprete, tres *drums*. Comienza en el 1er compás hasta el compás 4, en el que se vuelve a repetir.



- h. Ostinato de 5 compases del 8vo Intérprete. Comienza en el 1er compás hasta el compás 5, en el que se vuelve a repetir.

Fig. 62. Ejemplos de ostinatos de cada uno de los intérpretes.

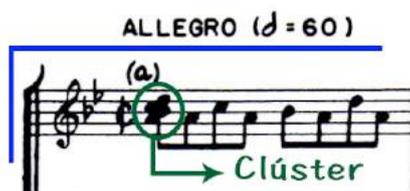
A continuación, detallaremos algunas de las indicaciones que Cowell deja respecto a su obra.

Se nos indica que cada comienzo de la repetición del ostinato de cada intérprete, está marcado por una cruz sobre la nota, a partir de la cual empieza nuevamente dicho ostinato. (Fig. 63.)



Fig. 63. Ejemplo del comienzo de la repetición de un ostinato.

El autor destaca que la nota en la que comienza la repetición debe ser interpretada por cada instrumentista exactamente de la forma en la que aparece. (Fig. 64.)



- a. 1er intérprete, *string piano*. Comienza con un clúster.



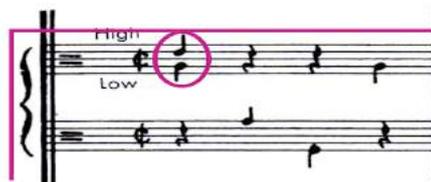
- b. 2do intérprete, *string piano*. Comienza, al igual que el 1er intérprete, con un clúster.



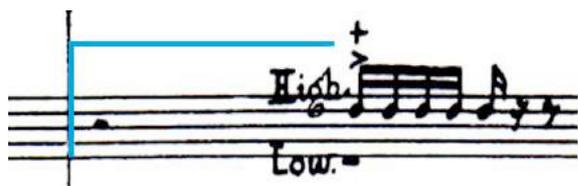
- c. 3er intérprete, *rice bowls*. Comienza con un intervalo en lugar de un solo tono.



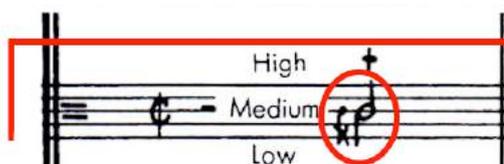
- d. 4to intérprete, *xilófono*. Comienza con un intervalo de tercera mayor.



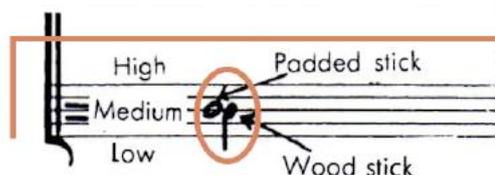
- e. 5to intérprete, *woodblocks, tambourine* y güiro. Comienza con un intervalo en lugar de un solo tono.



- f. 6to intérprete, bongó. Comienza con una nota acentuada en el tambor agudo.



- g. 7mo intérprete, tres *drums*. Comienza con una nota mordente.



- h. 8vo intérprete, tres gongs. En este caso, el intérprete debe tocar la primera nota repetida del gong con una baqueta pequeña (no acolchadas) al mismo tiempo que lo hace con la maza acolchada.

Fig. 64. Ejemplos de las especificaciones que pone el compositor a la hora de interpretar las repeticiones de los ostinatos.

Desde el inicio de la obra, Cowell destaca el uso del *string piano*, siendo este el que más destaque y el que lleve la subdivisión más pequeña en los primeros trece compases. Como vimos anteriormente en la figura 63.a., el *string piano* del primer intérprete (1) comienza con un clúster, mientras es acompañado por los *woodblocks*, el *tambourine*⁷, el güiro, los tres *drums* y los tres gongs⁸.

⁷ - Según indicaciones propias de Henry Cowell en el manuscrito de su obra, el *tambourine* no debe tener resonadores.

⁸ - Según indicaciones propias de Henry Cowell en el manuscrito de su obra, los gongs y los *drums* no tienen que estar afinados, pero sí dispuestos en orden de menor a mayor.

En el compás 10 veremos el final del ostinato del quinto intérprete, dejándonos el primer redoble en los *woodblocks*. Dos compases después, comienza el ostinato los ocho *rice bowls*⁹ y, a su vez, termina el suyo el *string piano* (1), con un redoble. (Fig. 65.)

ALLEGRO (♩ = 60) SEMPRE PIANISSIMO

Fig. 65. Comienzo de *Ostinato Pianissimo*.

⁹ - Según indicaciones propias de Henry Cowell en el manuscrito de su obra, los ocho *rice bowls* o cuencos de arroz han de estar dispuestos en orden de altura, pero no tienen que estar afinados.

En el compás 14, el *string piano* (1) comienza la primera repetición de su ostinato y, como reflejamos en la tabla 14, veremos cómo los acentos varían la intensidad de este. Lo mismo ocurre con el ostinato de los *woodblocks*, *tambourine* y güiro.

Por otra parte, en el compás 27 comienza su primer ostinato el segundo intérprete, ejecutando el *string piano* (2), que coincide con el inicio de la tercera repetición del ostinato del *string piano* (1). (Fig. 66.)

The figure displays three systems of musical notation for a percussion ensemble. Each system includes staves for S.P. (1), R.B., W.B., Tamb. G., Dr., and Gongs. The first system (measures 14-26) features blue arrows pointing to accents on the S.P. (1) staff, with the label "Acentos que varían el ostinato". The second system (measures 27-36) has a pink arrow pointing to a measure in the Gongs staff, labeled "Señal que indica el comienzo de cada ostinato". The third system (measures 37-46) shows a green circle around a note in the R.B. staff, labeled "Clúster". Red vertical lines are present in the Dr. and Gongs staves across all systems, and blue horizontal lines are above the S.P. (1) staff in the first system.

Fig. 66. Aparición de los acentos en el primer intérprete.

En el compás 39, empieza la primera repetición del *string piano* (2) y como vemos, varía su ostinato por medio de los acentos. En el compás 40, comienza el cuarto intérprete con la parte del xilófono que ahora es la que lleva la subdivisión más pequeña y, al mismo tiempo, se repite el ostinato del *string piano* (1), volviendo a variar sus acentuaciones.

En el siguiente compás coinciden los intérpretes 5, 7 y 8 en el comienzo de sus ostinatos. (Fig. 67.)

The image shows a musical score for a percussion ensemble. The score is divided into two systems of staves. The first system includes S.P. (1), S.P. (2), R.B., Xyl., W.B., Tamb. G., Dr., and Gongs. The second system includes Dr. and Gongs. A blue vertical line marks the beginning of measure 40. A yellow horizontal line highlights the Xyl. part in measure 40. A pink vertical line marks the beginning of measure 41. A red horizontal line highlights the Dr. and Gongs parts in measure 41. A blue horizontal line is above measure 39. The Xyl. part in measure 40 is marked with 'soft moll.' and has a '+' sign above it. The Dr. and Gongs parts in measure 41 have '+' signs above them.

Fig. 67. Comienza el xilófono. Compás 40.

En la siguiente figura (Fig. 68.), podemos ver que nuevamente coinciden tres intérpretes en el comienzo de sus respectivos ostinatos, el *string piano* (2), el xilófono y los tres *drums*. Justo en el compás anterior de la primera repetición del xilófono, este ejecuta los redobles a modo de aviso.

Por otra parte, en el compás 53, aparece el bongó que coincide con el inicio de la repetición del ostinato del *string piano* (1) y de los tres *drums*. (Fig. 69.)

Musical score for Figure 68, measures 48-52. The score includes parts for S.P. (1), S.P. (2), R.B., Xyl., W.B., Tamb. G., Dr., and Gongs. A yellow circle highlights the Xyl. part in measure 51, with an arrow pointing to the word 'Redobles'. A red vertical line is present in measure 52.

Fig. 68. Primera repetición del ostinato del xilófono. Compás 48.

Musical score for Figure 69, measures 50-54. The score includes parts for S.P. (1), S.P. (2), R.B., Xyl., Bongos, W.B., Tamb. G., Dr., and Gongs. A blue box highlights the Bongos part in measure 53, with 'High' and 'Low' labels. A pink vertical line is present in measure 52, and a red vertical line is present in measure 54.

Fig. 69. Aparece el bongó. Compás 53.

El compás 79 es de los últimos compases de la obra y como vemos en la figura 70, es el final del ostinato del *string piano* (1), que nos deja, después del trémolo, un clúster que se repite en los siguientes compases, desplazándose una corchea más tarde.

The image shows a musical score for a percussion ensemble. The score is written in 2/4 time and consists of nine staves. The staves are labeled as follows: S.P. (1), S.P. (2), R.B., Xyl., Bongos, W.B., Tamb., G., Dr., and Gongs. The S.P. (1) staff is the focus of the figure, showing a trill (tr) in the final measure of the ostinato. A blue box highlights a cluster of notes in the S.P. (1) staff, which is the final of the ostinato. The other staves show the accompaniment for the percussion ensemble, including Bongos, W.B., Tamb., G., Dr., and Gongs.

Fig. 70. Final del ostinato del *string piano* (1).

A partir del compás 81, comienzan a terminar los ostinatos de todos los intérpretes. Los segundos en terminar son los *woodblocks*, *tambourine* y güiro, acompañados de los tres gongs. En el siguiente compás, concluye el *string piano* (2), mientras los *woodblocks*, *tambourine* y güiro, nos dejan un nuevo unísono. El siguiente en finalizar su ostinato es el bongó que junto a los clúster del *string piano* (1) y (2), dan paso a los tres últimos compases de la obra, los dos primeros, de redoble y el último, a modo de pregunta y respuesta entre los ocho intérpretes. (Fig. 71.)

The image shows a musical score for the final of *Ostinato Pianissimo*. The score is divided into three measures: 80, 81, and 82. The instruments listed are S.P. (1), S.P. (2), R.B., Xyl., Bongos, W.B., Tamb. G., Dr., and Gongs. Measure 80 shows the beginning of the final section. Measure 81 shows the end of the *string piano* (2) part and the start of a new unison for *woodblocks*, *tambourine*, and güiro. Measure 82 shows the end of the *string piano* (1) and (2) parts and the start of the final gong. The score includes dynamic markings such as *non cresc.*, *ff*, and *tr*. A red box highlights the final measure, and a blue box highlights the first two measures. The instruction 'Permit final gong to sound.' is written at the bottom right.

Fig. 71. Final de *Ostinato Pianissimo*.

5.4. *First Construction (in metal)*.

First Construction (in metal) está escrita para seis percusionistas, cada uno con un conjunto de instrumentos diferentes, menos el *thundersheet*, que todos tienen una, exceptuando el segundo intérprete.

Gran parte de la información que hemos encontrado sobre esta obra, ha sido tomada de las cartas que intercambiaron John Cage y Pierre Boulez a partir del año 1949. En estas correspondencias, Cage escribió una descripción detallada de algunos de los procesos compositivos utilizados en la creación de *First Construction (in metal)*.

Cage envió estas cartas en respuesta a la siguiente pregunta que le formuló Boulez:

"(...) Voy a usar algunos de los registros (que particularmente ha usado en *First Construction (in metal)*). Con el fin de hacerlo de una manera correcta y precisa, me gustaría me dijera exactamente la construcción rítmica y los instrumentos que utilizó (...) así como la nomenclatura de estos instrumentos (...)"¹⁰

A lo que Cage respondió no solo con información sobre la instrumentación, sino que le explicó detalles sobre los procedimientos que utilizó en la composición de *First Construction (in metal)*.

Cage le explicó que concibió la obra a partir de una macro estructura que es **4, 3, 2, 3, 4**. Macro estructura, que sumando sus números dan 16¹¹, número importante en la construcción de esta obra. El primer número (**4**) se divide en **1, 1, 1** micro unidades y el primer **1** presenta las ideas que se desarrollan en el

¹⁰ - Jean-Jaques Nattiez, ed., trans. Robert Samuels, *The Boulez-Cage Correspondence*, (Reino Unido: Cambridge University Press, 1993), 44.

¹¹ - Se especula que para Cage el 16 era un número fetiche, pues en numerología las letras de su apellido equivalen a 3+1+7+5=16. De ahí que en *First Construction (in metal)*, este número 16 sea de relevante importancia para el autor.

número **2** de la macro unidad; el segundo **1**, las ideas que se desarrollan en el número **3** de la macro unidad; y así sucesivamente.

En las indicaciones de la obra, Cage también revela cómo se desarrolla la macro estructura:

"(...) una exposición, (1-1-1-1) seguida por el desarrollo (3-2-3-4) y una extensión (2-3-4) (...)"

Por otra parte, la macro estructura está compuesta por cinco macro unidades de 64, 48, 32, 48 y 64 compases, respectivamente. La primera de estas macro unidades se divide en cuatro micro unidades de 16 compases cada una. A su vez, estas micro unidades actúan, a modo de exposición; cada una de ellas presenta un Círculo Rítmico que nombraremos **A, B, C, D** y un Círculo de Sonido que denominaremos **W, X, Y, Z**.

Las siguientes macro unidades estructurales, la macro unidad **2**, la **3**, la **4** y la **5**, conforman las secciones de desarrollo y cada una de estas se centra en desarrollar tanto el Círculo Rítmico, como el Círculo de Sonido que aparece en la exposición correspondiente.

En la figura 72, veremos con mayor claridad, cómo la macro unidad **2** desarrolla los Círculos Rítmicos y los Círculos de Sonidos que se expusieron con anterioridad en la micro unidad **1**. Así se sucede en las siguientes macro unidades, que desarrollan lo expuesto en las correspondientes micro unidades.

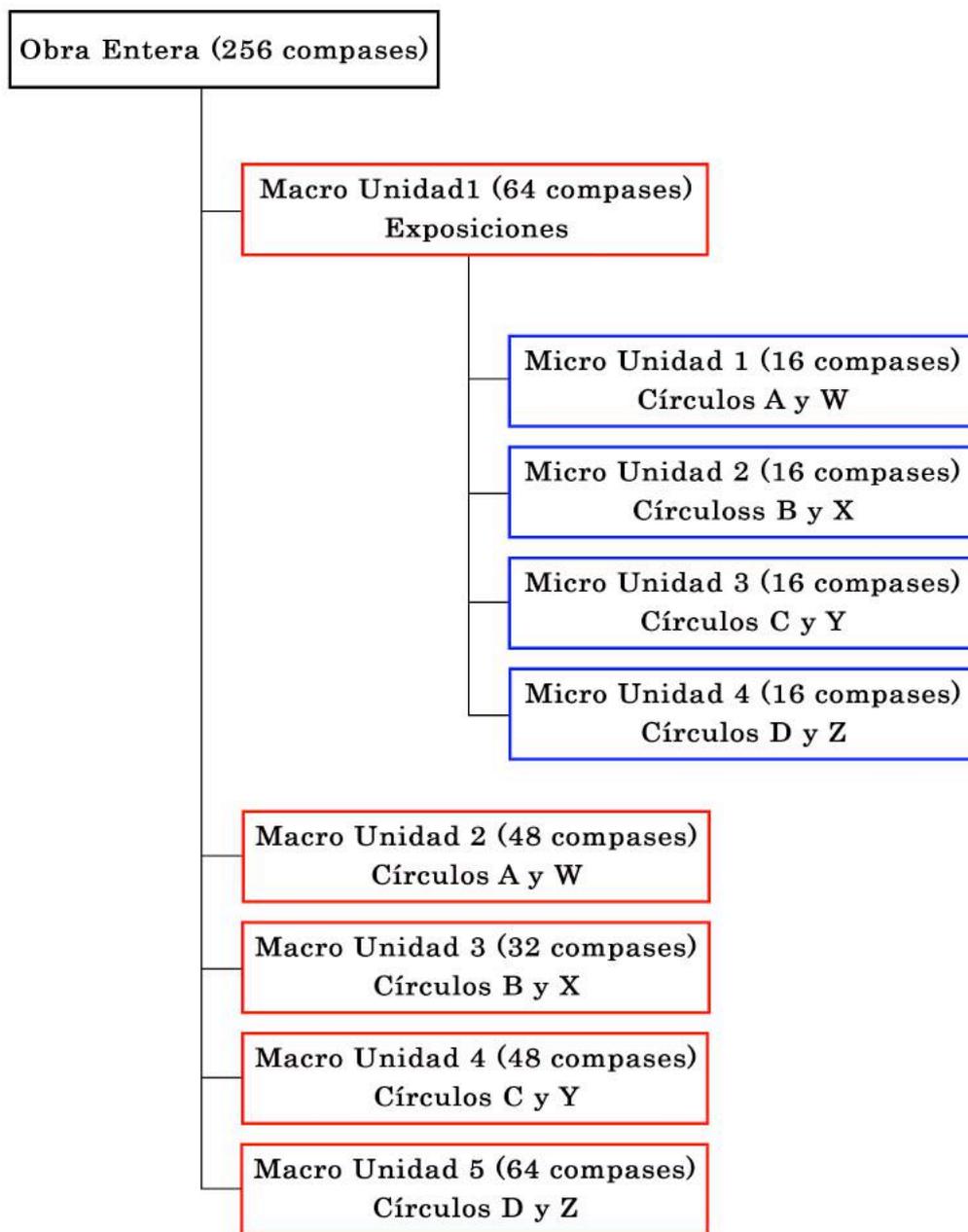


Fig. 72. Esquema general que muestra la estructura de la obra.

Como podemos ver, la primera sección de la exposición y la segunda sección del desarrollo contienen los mismos Círculos Rítmicos y de sonidos (círculos **A** y **W**) y así pasa con las demás:

- La segunda sección de exposición, contiene los mismos Círculos Rítmicos y de sonidos que la tercera sección de desarrollo (círculos **B** y **X**).
- La tercera sección de exposición, contiene los mismos Círculos Rítmicos y de sonidos que la cuarta sección de desarrollo (círculos **C** y **Y**).
- La cuarta sección de exposición, contiene los mismos Círculos Rítmicos y de sonidos que la quinta sección de desarrollo (círculos **D** y **Z**).

En otra de las cartas a Boulez, Cage menciona la importancia del número 16 en esta obra, no solo para la estructura, sino que también, este es el número por el cual él determina la cantidad de instrumentos, entre otras cosas, que usa en la obra.

*"(...) Hay en total 16 instrumentos, como también hay 16 sonidos y 16 motivos, cada uno dividido en grupos de cuatro (...)"*¹²

En la tabla que aparece a continuación, podemos apreciar la suma de los instrumentos por intérprete. Cage omite los *thundersheet* y el *bass string sweep*, porque en su obra funcionan más como efectos sonoros que como instrumentos musicales.

¹² - Jean-Jaques Nattiez, ed., trans. Robert Samuels, *The Boulez-Cage Correspondence*, (Reino Unido: Cambridge University Press, 1993), 44.

Tabla 20. Disposición de los 16 instrumentos usados en la obra.

Intérprete	Instrumento	Nº	Excluidos
1	<i>orchestra bells</i>	1	<i>thundersheet</i>
2	<i>string piano {normal, gliss, harmonicos}</i>	3	<i>bass string sweep</i>
3	<i>oxen bells, sleigh bells</i>	2	<i>thundersheet</i>
4	<i>brake drums, cowbells, japanese temple gongs</i>	3	<i>thundersheet</i>
5	<i>turkish cymbal, anvil, chinese cymbal</i>	3	<i>thundersheet</i>
6	<i>muted Gongs, water Gong, tam tam, gong</i>	4	<i>thundersheet</i>
Total		16	

Hasta ahora, hemos explicado la estructura general de la obra y hemos presentado los instrumentos que aparecen en ella. A continuación, describiremos lo que ya mencionamos con anterioridad y que Cage denomina, Círculos Rítmicos y Círculos de Sonidos.

La organización de los motivos rítmicos es uno de los procedimientos más interesantes llevados a cabo en la obra. El propio Cage explica la manera en que están organizados estos motivos:

*"(...) Hay 16 motivos rítmicos divididos 4, 4, 4, 4 concebidos como una serie circular. Puedes ir de uno a otro, 1 2 3 4 1 o en movimiento retrógrado. Puedes, incluso, repetirlos (por ejemplo, 1 1 2 2 3 3 4 4 3 3 2 2, etc.), pero lo que no puedes hacer es saltarlos, es decir del 2 pasar al 4 o del 1 pasar al 3 (...)"*¹³

¹³ - *Ibidem*, 49.

La siguiente ilustración (Fig. 73), nos ayuda a entender mejor la serie circular que nos describe Cage.

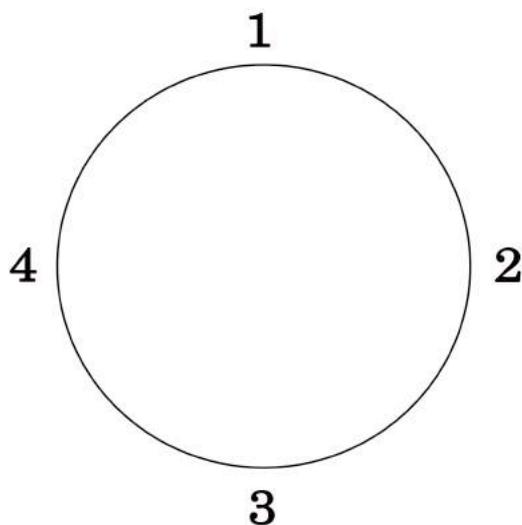


Fig. 73. Serie Circular.

El círculo lo utilizamos para representar visualmente la disposición de los motivos. Los números en la figura representan los lugares del círculo, donde se colocan los motivos rítmicos y, como Cage refiere, se puede pasar de motivo en motivo viajando alrededor del circunferencia, es decir, que podemos pasar del **1** al **2**, al **4**, pero no al **3**, y así sucesivamente.

En la siguiente figura vemos los cuatro motivos que conforman el primer Círculo Rítmico **A**.



Fig. 74. Círculo Rítmico A.

A continuación (Fig. 75.), observamos los cuatro motivos rítmicos que completan el **Círculo Rítmico A**. Cada motivo se etiqueta con una letra y un número, de esta manera sabemos la ubicación de estos dentro del **Círculo Rítmico** correspondiente.

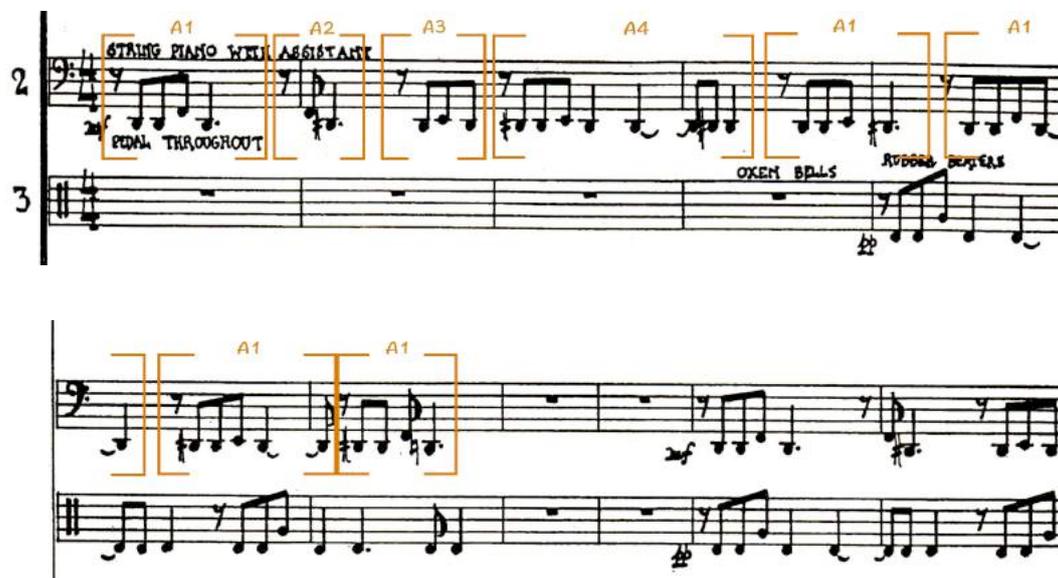


Fig. 75. 2do. Intérprete. Compases 1-6.

En esta figura vemos el orden en que aparecen los motivos rítmicos A (A1-A2-A3-A4-A1-A1-A1), evidentemente se cumple la norma marcada por el compositor, podemos movernos circularmente pero nunca saltar ningún motivo.

En la obra también aparecen motivos compuestos y estos tienen características similares de dos o más de los motivos del **Círculo Rítmico** al que pertenecen. A continuación, detallamos los motivos compuestos del **Círculo Rítmico A**. (Fig. 76.)



Fig. 76. Motivos compuestos, **Círculo Rítmico A**.

Cada uno de estos motivos compuestos tiene características que lo relacionan con su Círculo Rítmico, en este caso, como vimos en la figura anterior (Fig. 76.):

- El primer motivo compuesto tiene la misma duración que el **A3**, sin embargo, tiene una estructura similar y el mismo número de ataques que el motivo **A2**.
- El segundo motivo compuesto tiene el mismo número de ataques que el **A3**, pero la misma duración que el **A2**.
- El tercer motivo tiene los mismos ataques que el **A1**.
- El cuarto motivo no tiene la duración de ninguno de los motivos **A**, sin embargo, es similar al **A1** pero añadiéndole una corchea al último ataque.
- El quinto motivo tiene la misma duración que el **A3**, con el mismo número de ataques que el **A2**.

Estos motivos compuestos los etiquetaremos solo con la letra del Círculo Rítmico al que pertenecen y, como veremos, no se crean por un proceso de transformación constante, más bien van creándose y apareciendo de diferentes maneras:

- Sustitutos de uno de los miembros del Círculo Rítmico.
- Se insertan y se repiten por sí mismos.
- Se insertan y se combinan con otros motivos compuestos .



Fig. 77. 3er Intérprete. Compases 12-16.

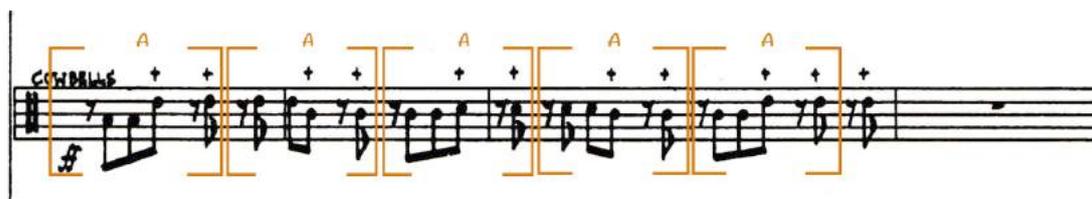


Fig. 78. 4to Intérprete. Compases 17-20.

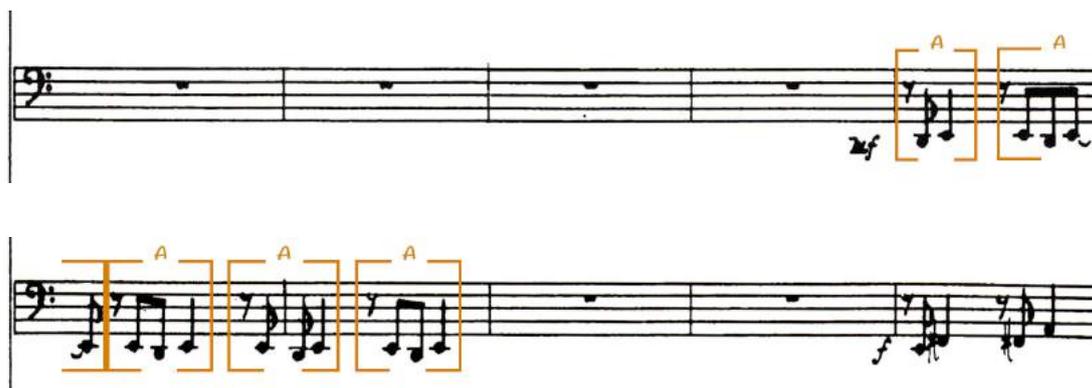


Fig. 79. 2do Intérprete. Compases 21-22.

A continuación, detallamos los cuatro Círculos Rítmicos con sus cuatro motivos rítmicos correspondientes, así como los motivos compuestos de cada uno de ellos.

Como veremos en la figura 80, el Círculo Rítmico **A** posee cinco motivos compuestos. Por su parte, el Círculo Rítmico **B** posee dos motivos compuestos y, por último, el Círculo Rítmico **D** posee solo un motivo compuesto. Como nos percatamos, todos los Círculos Rítmicos poseen motivos compuestos, menos el Círculo Rítmico **C**.

Círculo Rítmico A

Círculo Rítmico B

Círculo Rítmico C

Círculo Rítmico D

Fig. 80. Círculos Rítmicos y motivos compuestos.

La figura nos muestra cómo los motivos compuestos del Círculo Rítmico **B** se construyen mediante la deformación del motivo **B2**. El primero de los dos motivos compuestos comienza en la mitad del segundo pulso (del **B2**) y el segundo de estos motivos comienza desde el principio del **B2**. Por su parte, el motivo compuesto **D** se toma del motivo **D1**, se sustituye una corchea por un silencio y se le añade una ligadura.

Motivos de redoble.

Otros elementos rítmicos de la obra son los redobles o trémolos, interpretados por cada uno de los percusionistas. Como ya hemos visto en la tabla 9., todos los percusionistas cuentan dentro de su set instrumental, con una chapa tormenta (*thundersheets*), menos el segundo percusionista quien, para producir un efecto similar, debe usar una maza de gong que desliza sobre las cuerdas graves del piano (*bass string sweep*). Para este efecto, Cage usa la misma notación que para los redobles e incluso, en ocasiones, aparece escrito junto a los redobles de *thundersheets*.

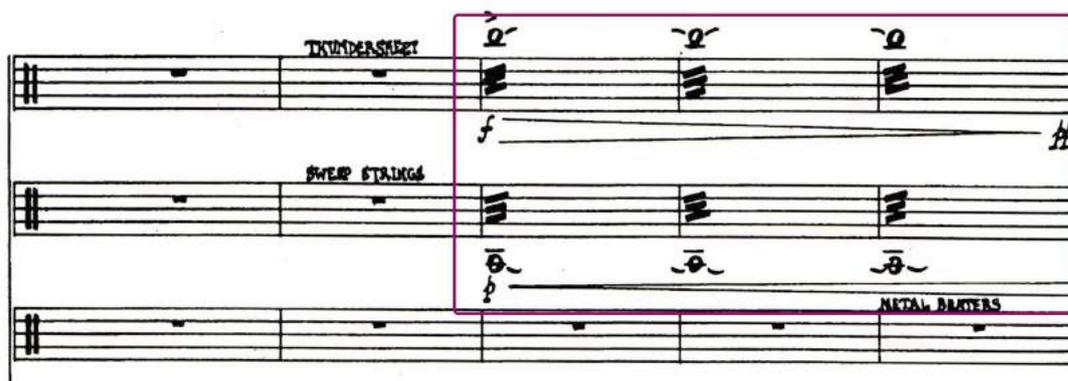


Fig. 81. Redobles de *thundersheets* y *bass string sweep*. 1er y 2do Intérprete. Compases 117-119.

También veremos cómo en algunos fragmentos de la obra aparecen estos motivos de redobles juntos, creando una masa sonora compacta, a modo de telón de fondo, sin ningún ataque directo.

The image displays a musical score for a string ensemble, specifically measures 194 through 198. The score is organized into six staves. The top staff features five measures of double strokes (two beams per note) with dynamic markings ranging from *f* to *p* and the word "SIMILARLY" written below. The second staff is a bass clef line containing a continuous, dense pattern of sixteenth notes. The third, fourth, and fifth staves each show five measures of double strokes with dynamic markings and the word "SIMILARLY". The bottom staff is a bass clef line with notes and the words "BASS" and "CENTER" positioned above it.

Fig. 82. Conjunto. Compases 194-198.

Motivos de relación.

Cage considera a estos motivos de relación unas subclases de los motivos de redoble que aparecen en la obra. La primera de estas subclases de los motivos de relación se compone de una serie de ataques de igual duración, por lo general mayor que una semicorchea. (Fig. 83.)

The image displays a musical score for percussion instruments, specifically for the first and fourth interpreters. The score is divided into two systems, each with five staves. The first system is for the first interpreter and includes parts for HARD RUBBER BATTERS (2:1), MENTAL BATTERS (8:3), and TURKISH CYMBALS. The second system is for the fourth interpreter and includes parts for MENTAL BATTERS and TURKISH CYMBALS. The score features various rhythmic patterns, including dotted rhythms and eighth notes, with dynamic markings such as *f* and *mf*. A double bar line is present at the beginning of the second system, and a 4:1 ratio is indicated above the first staff of the second system.

Fig. 83. 1er y 4to Intérprete. Compases, 133-135.

En la figura anterior (Fig. 83), observamos los motivos de relación marcados y nombrados con dos números. El primero de estos números nos indica la cantidad de ataques y el segundo, la cantidad de compases que ocupan esos ataques. Así, observemos que el primer intérprete ejecuta un motivo de relación 2:1 (2 ataques en 1 compás) y en el siguiente compás el motivo de relación será 4:1 (4 ataques en 1 compás). Por su parte, el cuarto intérprete ejecuta un motivo de relación 8:3 (8 ataques en 3 compases).

The image shows a musical score for percussion instruments. The instruments listed are Orchestral Bells, Metal Beaters, Brake Drums, Leather Covered Beaters, Turkish Cymbals, Soft Beaters, and Muted Gongs. The score is written in a single system with multiple staves. A green box highlights a specific rhythmic motif in the Metal Beaters part, labeled 'Motivo de Relación'. The motif consists of two attacks in one measure, illustrating a 2:1 relationship.

Fig. 84. Motivos de relación del 1er, 4to y 5to Intérprete. Compases 8-9.

Aquí se muestran dos ataques en un compás, por lo que la relación es de 2:1.

Fig. 85. Instrumentistas 5. Compases 74-80.

En esta figura hay ocho ataques dentro siete compases, creando una relación de 8:7.

En la figura anterior (Fig. 86.), observamos que el segundo intérprete percute un motivo de relación 2:1, a partir del compás 101 y, a partir del 109, el motivo de relación es 8:7. En este caso, los motivos son interpretados y apoyados con redobles, destacando los ataques. El primero de estos motivos de relación es apoyado por todos los instrumentistas menos el primer intérprete que permanece en silencio. El segundo motivo de relación es apoyado por el segundo y el quinto intérprete.

Ritmos no retrógrados.

Estos nuevos motivos son considerados una segunda sub-clase de los motivos de redoble y, a su vez, una subclase de los motivos de relación. Esta nueva categoría de motivo, al igual que los motivos de relación, no son retrógrados y tienen una duración superior a una negra. Sin embargo, a diferencia de los motivos de relación, la duración de los ataques en este nuevo motivo no tiene un mismo valor constante. En el análisis, etiquetaremos este motivo como no retrógrado (NR).

Los primeros ejemplos de un motivo NR se pueden encontrar en el compás 56 del quinto intérprete como vemos a continuación.



Fig. 87. Motivo rítmico no retrógrado del 5to intérprete. Compases 56-58.

Por otra parte, el compás central de la siguiente figura es un motivo rítmico NR que aparece en el compás 166 del quinto intérprete y, más adelante, en el compás 237 del cuarto instrumentista.

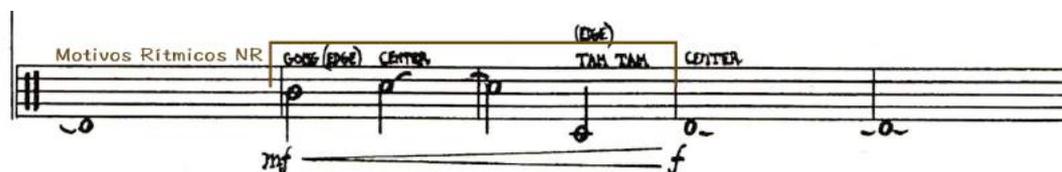


Fig. 88. 6to intérprete. Compases 232-233.

Estos motivos rítmicos no retrógrados pueden aparecer solos y de manera aislada como observamos en las figuras anteriores, pero también pueden aparecer en sucesión, como se muestra a continuación (Fig. 89.), donde vemos, además, cómo este motivo comparte una nota, convirtiéndose tanto en el final de uno como en el comienzo del siguiente.

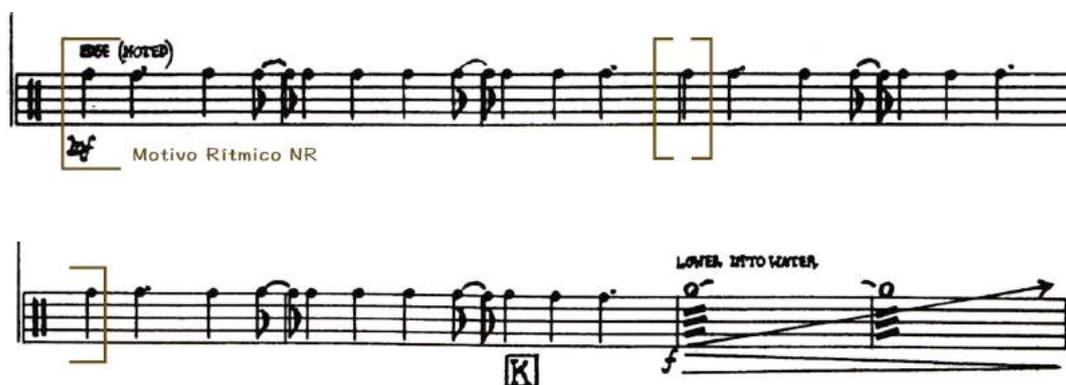


Fig. 89. 6to intérprete. Compases 165-172.

Motivos no clasificables.

Hay algunos motivos adicionales que no encajan en ningún Círculo Rítmico o cualquiera de las subclases, de ahí su denominación "no clasificables". Uno de los motivos no clasificables se puede encontrar en la figura que mostramos a continuación.

The image shows a musical score for percussion instruments. The top staff is labeled "ORCHESTRAL BELLS" and "METAL BEATERS". The bottom staff is labeled "motivo no clasificado". The score includes various rhythmic notations and is annotated with green brackets and letters A and B. The first staff shows a sequence of notes with a green bracket labeled "A" under a specific rhythmic pattern. The second staff shows a sequence of notes with a green bracket labeled "B" under a specific rhythmic pattern, followed by a green bracket labeled "A" under another specific rhythmic pattern.

Fig. 90. 1er Intérprete. Compases 53-56.

La razón por la que este motivo rítmico es inusual es que aparece dos veces, primero en el compás 53 y luego en el compás 244. El motivo se compone de dos partes que están dispuestas para crear una forma **ABA**. Debido a la forma de este motivo, observamos que es similar a los motivos no retrógrados. El motivo en sí es retrógrado, pero la manera en que se agrupan los segmentos de motivos (**ABA**) no lo es. El resto de la rítmica sin clasificar son segmentos motivicos cortos que no se repiten.

Círculos de Sonidos.

Al igual que los Círculos Rítmicos, Cage usa un sistema similar para los sonidos, por ejemplo, en el primer instrumentista veremos que aparecen 16 sonidos distintos que se pueden agrupar en cuatro grupos de cuatro notas, grupos que llamaremos Círculos de Sonidos. En la siguiente imagen (Fig. 91.) están colocados según su orden de aparición.



Fig. 91. 1er Intérprete, Círculos de Sonidos en orden de aparición.

Los Círculos de Sonidos que vimos en la figura anterior y todos los sucesivos están etiquetados por: primero el instrumentista que los ejecuta (en este caso es el 1er), a continuación, por el Círculo de Sonido en que aparecen (usaremos las letras: W, X, Y, Z) y, finalmente, por la ubicación del sonido en el círculo (1-4). Por otra parte, colocaremos los sonidos en un círculo similar al del Círculo Rítmico.

En la figura 92, veremos un aspecto interesante de estos cuatro sonidos del círculo y es que comprenden un conjunto de cuatro notas cromáticas, con lo cual, si los organizáramos veríamos una escala cromática desde la nota **re** hasta la nota **fa**, una octava más alta.



Fig. 92. 1er Intérprete. Círculos de Sonidos en orden cromático.

A continuación (Fig. 93.), detallamos el primer Círculo de Sonido (W) del primer intérprete que, como hemos explicado anteriormente, Cage los coloca en una circunferencia similar a la de los Círculos Rítmicos.

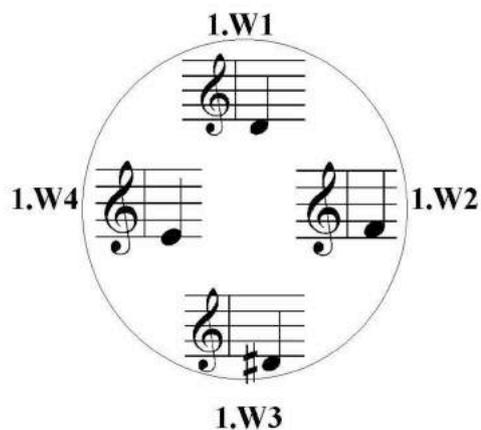


Fig. 93. Círculo de Sonido W del 1er intérprete.

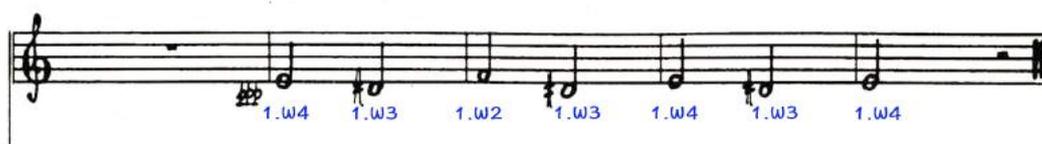


Fig. 94. 1er Intérprete. Compases 13-16.

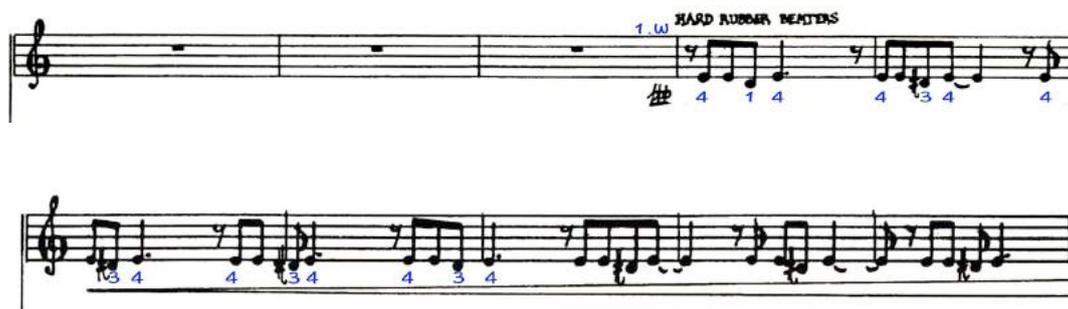


Fig. 95. 1er Intérprete. Compases 72-75.

Como pudimos observar en las figuras anteriores, solo hemos visto ejemplos del Círculo de Sonido **1.W**. A continuación, veremos los Círculos de Sonidos (**W, X**) del segundo intérprete.

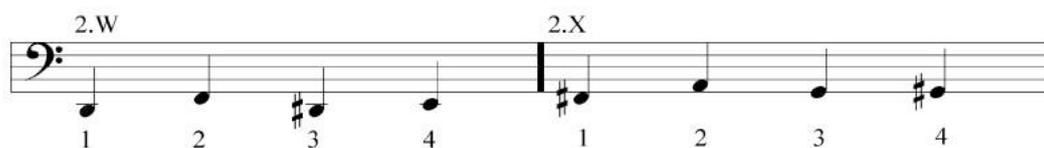


Fig. 96. 2do Intérprete. Círculos de Sonidos W y X.

Al igual que las del primer instrumentista, estos Círculos de Sonidos contienen cuatro notas cromáticas y estos dos conjuntos (2.W y 2.X) se relacionan entre sí por medio tono. Otro ejemplo de esto lo podemos ver aquí.



Fig. 97. 2do Intérprete. Compases 10-11.

El resto de los instrumentistas (tercer, cuarto, sexto) tienen variaciones en sus composiciones. El tercer y sexto intérpretes solo tienen doce sonidos diferentes y estos se dividen en tres Círculos de Sonidos en lugar de cuatro. Por su parte, el cuarto intérprete tiene quince sonidos diferentes, agrupados en cuatro Círculos de Sonidos.

En la figura 98, veremos todos los Círculos de Sonidos que aparecen para cada intérprete.

Instrumentista 1

Orchestra Bells

W 2 3 4 X Y Z

Instrumentista 2

Piano (normal)

W X

(metal rod glissando)

Y 2 3 4

(wavering harmonics)

Z 1 2 3 4

Instrumentista 3

12 Oxen Bells

W X Y

Instrumentista 4

4 Brake Drums 8 Cowbells 3 Japanese temple gongs

W X Y Z

Instrumentista 5

4 Turkish Cymbals 8 Anvils 4 Chinese Cymbals

W X Y Z

Instrumentista 6

4 Muted Gongs Water Gong Gong / Tam-Tam

W X Y

Water Gong

Gong / Tam-Tam

Center Edge Lower Raise

Center Edge Center Edge

Tam-Tam Gong Gong Tam-Tam

Fig. 98. Círculos de Sonidos para todos los intérpretes.

Puertas de enlace.

Con los Círculos de Sonidos definidos, Cage necesitaba un método para pasar de un círculo a otro y para ello creó una serie de sonidos que nombró puertas de enlace.

En la figura 99, del primer instrumentista, la nota **la** (del segundo espacio) del círculo **1.X** se convierte en la puerta de entrada para pasar al **Si bemol** y por consiguiente al círculo **1.Y**.



Fig. 99. Puerta de enlace entre los Círculos de Sonidos 1.X y 1.Y del 1er Intérprete. Compases 29-36.

La siguiente figura (Fig. 100.) contiene los cuatro Círculos de Sonidos del primer intérprete. Las flechas entre las notas señalan las puertas de enlace y la dirección en las que Cage las utiliza.

Intérprete 1 - Orquesta Bells

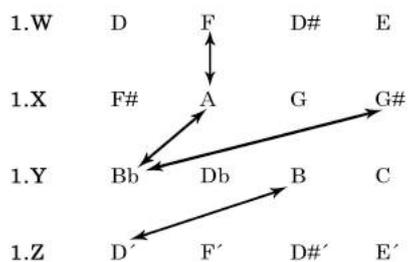


Fig. 100. Puertas de enlace del 1er Intérprete.

Es válido aclarar que no todos los sonidos son capaces de funcionar de puerta de enlace. En el caso del primer intérprete, ejemplo que acabamos de ver, cada una de las puertas de enlace entre los Círculos de Sonidos van en ambas direcciones.

En la siguiente figura (Fig. 101.), detallamos los Círculos de Sonidos de la obra y las puertas de enlace de cada uno.

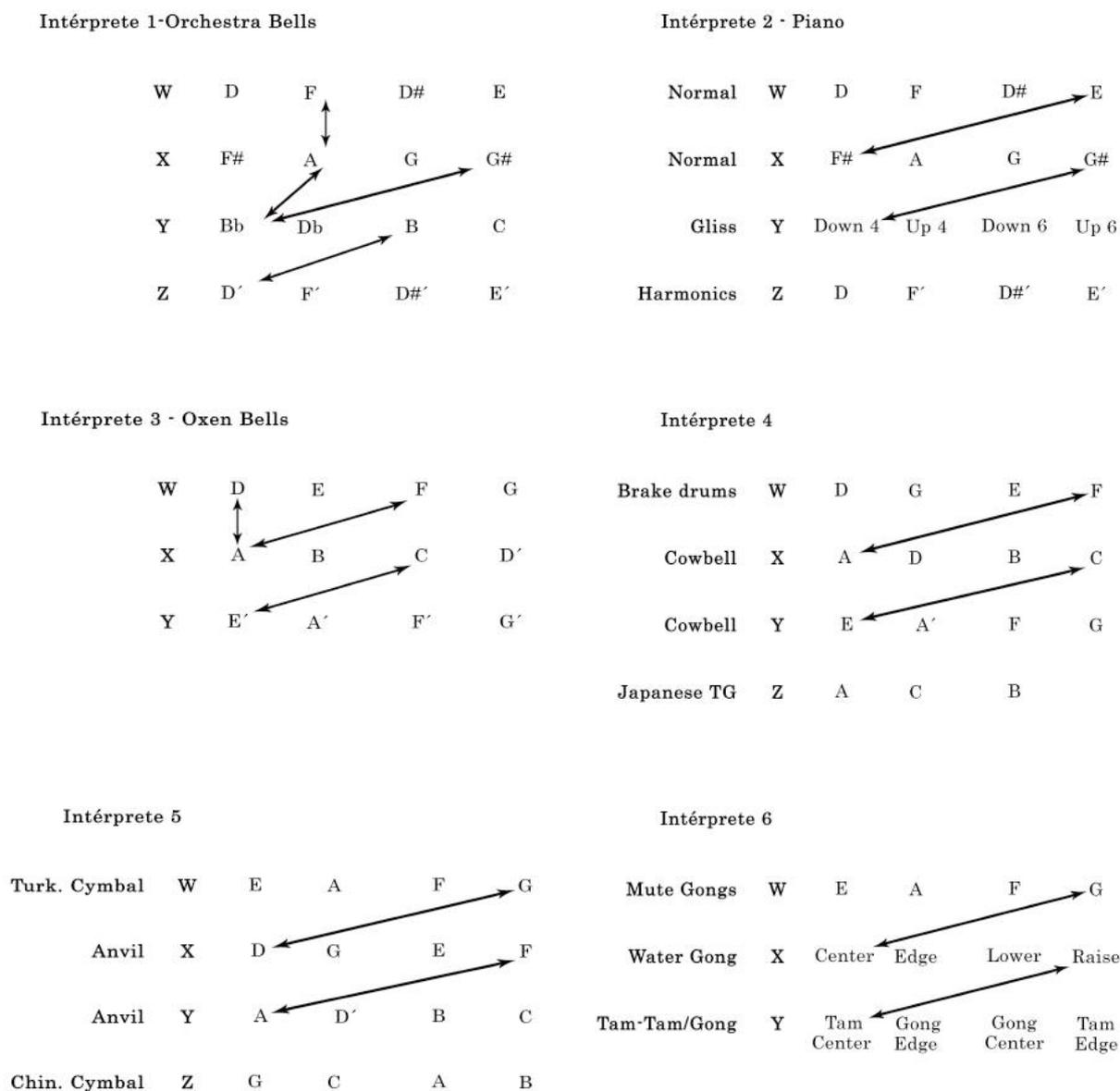


Fig. 101. Puertas de enlace de cada Círculo de Sonido de la obra.

Círculo-Meta.

Tengamos en cuenta que, como vemos en la figura 101 y comentamos anteriormente, no todos los círculos tienen puertas de enlace de uno a otro, por lo que Cage utiliza los Círculos-Meta como se muestra en la siguiente figura. Para este tipo de círculos se utiliza el mismo método que en los anteriores.

El Círculo de Sonido **W** solo conduce al círculo **X** y este, a su vez, puede viajar ya sea al círculo **Y** o volver al círculo **W**. Asimismo, **Y** puede viajar tanto a **X** como a **Z** pero no a **W**, y por último, **Z** solo puede trasladarse a **Y**.

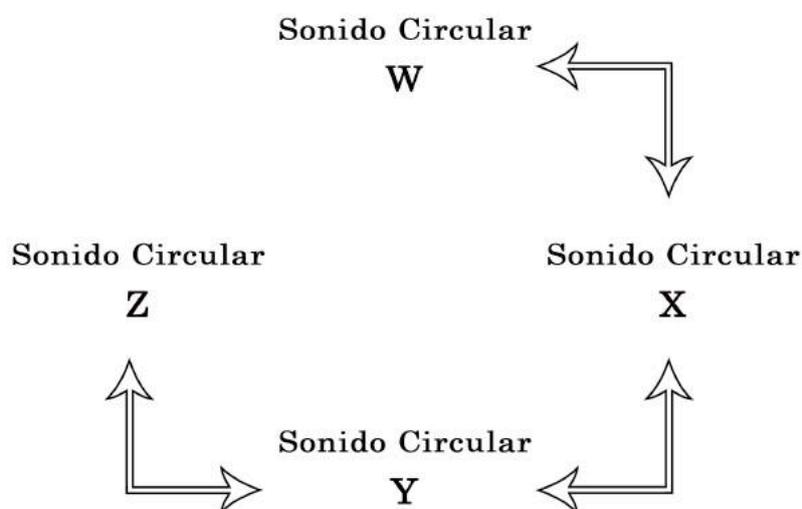


Fig. 102. Círculo de Sonido-Meta (Círculos de Sonidos dentro de un círculo).

El movimiento alrededor de este Círculo de Sonido-Meta se destaca en la figura 103. En ella podemos apreciar los movimientos de cada uno de estos Círculos de Sonidos, hacia dónde van y de dónde vienen.

The image shows a musical score for a percussion ensemble, measures 54-60. The score is written for a first interpreter. It consists of several staves:

- Staff 1 (Melody):** Treble clef, 2/4 time. Notes are marked with rhythmic patterns: 1.2, 1.Y, 1.2, and 1.Y. Red brackets group these patterns. A fermata is placed over the final measure.
- Staff 2 (Percussion):** Treble clef. Shows rhythmic patterns with accents and slurs, corresponding to the melody above.
- Staff 3 (SLEIGH BELLS):** Treble clef. Features a continuous eighth-note pattern with a fermata at the end.
- Staff 4 (JAPANESE TEMPLE GONGS):** Treble clef. Shows rhythmic patterns with accents and slurs.
- Staff 5 (CHINESE CYMBALS):** Treble clef. Shows rhythmic patterns with accents and slurs.
- Staff 6 (THUNDERSHEET):** Treble clef. Shows rhythmic patterns with accents and slurs.
- Staff 7 (Melody):** Treble clef. Notes are marked with rhythmic patterns: 1.2, y, 1.2, y, 5, 1.X, 1.Y. A fermata is placed over the final measure.

Fig. 103. 1er intérprete. Compases 54-60.

5.5. *Toccata para Instrumentos de Percusión.*

La obra está compuesta para seis percusionistas en una forma musical clásica de tres movimientos y con una duración aproximada de catorce minutos. En ella, Carlos Chávez, además de los instrumentos ya conocidos dentro de la música clásica, como el bombo, los timbales o el *glockenspiel*, entre otros, incluye instrumentos típicos de la percusión indígena mexicana y, con ellos, algunos de sus ritmos.

A continuación, en la tabla 21., detallamos la estructura formal de la *Toccata para Instrumentos de Percusión.*

Tabla 21. Estructura formal de la obra.

I MOVIMIENTO <i>Allegro, sempre giusto</i>	Introducción Sección A	Sección B	Sección A'		
II MOVIMIENTO Largo	Introducción Sección A	Interludio B (parte fugada)	Interludio A'		
III MOVIMIENTO <i>Allegro un poco marziale</i>	Sección A	Sección B (folclórica)	Sección C	Sección A'	Coda

I MOVIMIENTO:

El primer movimiento constituye, en el aspecto formal, quizás el más complicado de analizar. Observaremos cómo Chávez va construyendo el discurso musical a través de pequeños motivos o células rítmicas que, en algunos casos, se prolongan hasta llegar a conformar una frase.

Podemos decir, que no se percibe mucho interés por desarrollar temáticamente el material, sino que se enfatiza más en las repeticiones y/o sucesiones de motivos que son retomados en diferentes partes de la obra.

Por otra parte, veremos que las secciones no están claramente definidas y hay motivos que se mezclan entre unas secciones y otras; pueden aparecer motivos nuevos dando a entender que es una nueva parte o pueden aparecer motivos expuestos con anterioridad.

A continuación, mostramos los motivos rítmicos que van apareciendo durante el primer movimiento y sus respectivos compases.

2. Tambor Militar I
Side Drum I

con B.-Son

mf *mp*

Motivo A

The image shows a musical staff for Side Drum I. It begins with a bracketed section labeled 'con B.-Son' containing two measures with dynamics *mf* and *mp*. This is followed by a section labeled 'Motivo A' which consists of five measures of rhythmic notation. A red bracket on the right side of the staff indicates the end of the first five measures.

a. Motivo A. Compás 1-5.

3. Tambor Militar II
Side Drum II

Motivo B

mf con B.-S. on

The image shows a musical staff for Side Drum II. It features a section labeled 'Motivo B' which spans three measures. The first measure of this section has the dynamic *mf* and the instruction 'con B.-S. on'. A red bracket on the right side of the staff indicates the end of the first three measures.

b. Motivo B. Compás 2-3.

Musical score for Motivo C, measures 12-13. The score is written on two staves. The first staff contains a melodic line with accents and dynamic markings *mf* and *f*. The second staff contains a bass line with dynamic markings *mf* and *f*. A red box highlights the first two measures, labeled "Motivo C".

c. Motivo C. Compás 12-13.

Musical score for Motivo D, measures 16-17. The score is written on two staves. The first staff contains a melodic line with dynamic markings *mf* and *f*. The second staff contains a bass line with dynamic markings *mf* and *f*. A red box highlights the last two measures, labeled "Motivo D". Above the box, the text "sin B.-S. *off*" and "(con B.-S. *on*)" is written. A circled number "2" is in the top left corner.

d. Motivo D. Compás 16-17.

Musical score for Motivo E, measures 22-23. The score is written on two staves. The first staff contains a melodic line with dynamic markings *f* and *ff*. The second staff contains a bass line with dynamic markings *f* and *ff*. A red box highlights the last two measures, labeled "Motivo E".

e. Motivo E. Compás 22-23.

Musical score for Motivo F, measures 25-26. The score is written on two staves. The first staff contains a melodic line with dynamic markings *f* and *subito* (*sin B.-S. *off**). The second staff contains a bass line with dynamic markings *p* and *f*. A red box highlights the last two measures, labeled "Motivo F". A circled number "4" is in the top left corner.

f. Motivo F. Compás 25-26.



g. Motivo G. Compás 92-93.



h. Motivo H. Compás 100-103.



i. Motivo I. Compás 106-109.

Fig. 104. Motivos rítmicos del I Movimiento.

Chávez, además de todos estos motivos rítmicos, emplea un recurso sonoro que, en ocasiones, nos puede llegar a dar la sensación que el sonido viaja de un lado a otro del escenario; repite pequeños motivos o fragmentos motivicos, pasándolos por todos los intérpretes. Por ejemplo, en la figura 105, observamos cómo, en los compases 138-140 así como en los compases 142-143, el sonido se desplaza partiendo del bombo, como instrumento más grave, pasando por los tres timbales, el redoblante, el tambor militar I, hasta llegar al tambor indio como instrumento más agudo. Es válido aclarar que este desplazamiento de sonidos ocurre en varios momentos de la obra.

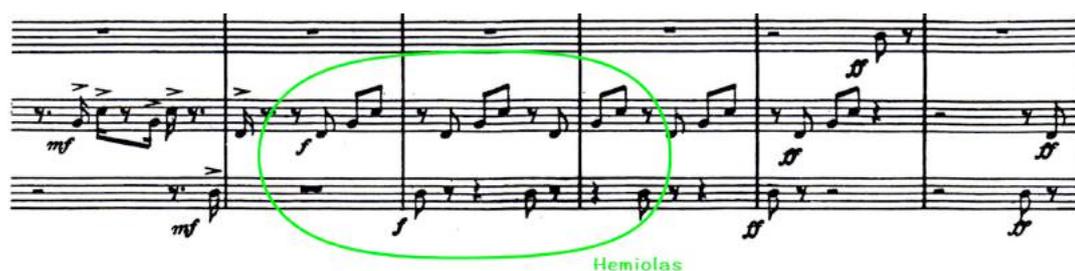
(23)

(24)

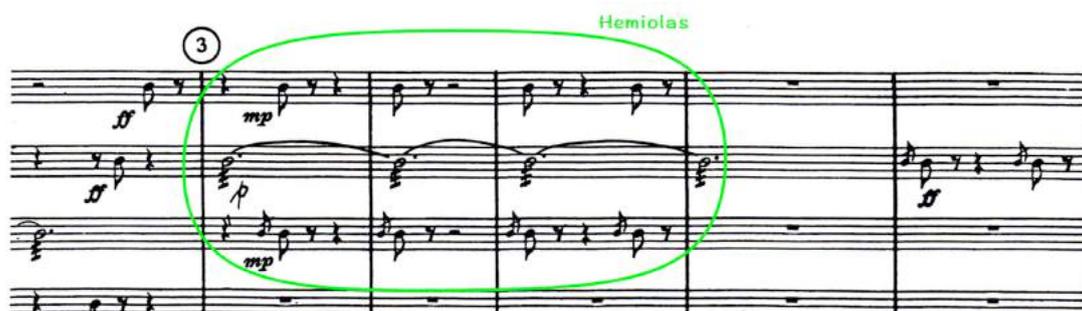
1313

Fig. 105. Distribución sucesiva de la melodía de grave a agudo. Compases 136-148.

En la obra también es recurrente el uso de hemiolas con el propósito de crear sensaciones de regularidad e irregularidad rítmica. Las podemos apreciar desde el I movimiento como ejemplificamos a continuación.



a. Compases 12-15.



b. Compases 19-22.



c. Compases 65-67.

Fig. 106. Ejemplos de hemiolas del I Movimiento. Motivos binarios articulados en un compás ternario de 3/4.

Otro recurso sonoro muy usado en la obra es el trémolo o redoble. Si bien al inicio funciona como motivo de fondo o acompañamiento, observamos cómo hacia el final de este primer movimiento va adquiriendo personalidad hasta convertirse en un motivo por sí mismo. Es decir, no solo tiene un papel acompañante o de matiz, sino que ahora funciona como motivo principal, llegando a generar su momento climático.

Para ejemplificar lo anteriormente expuesto observemos en la figura 107, cómo van apareciendo paulatinamente los instrumentos para ejecutar el redoble hasta llegar a su momento clímax en el compás 192. El tambor militar II comienza este motivo de redoble en la anacrusa del compás 173 para que en el 177, el timbal lo comience en su nota si. Más tarde, en el compás 179, empieza el redoblante, seguido en el 181, por el tambor militar I y en el compás 184, por el tambor indio.

Más adelante, a partir del compás 193, los seis instrumentos recrean un juego motivico a modo de canon que se prolonga los siguientes cinco compases, para luego hacer un decrescendo escalonado a unísono, hasta llegar al matiz de *pianissimo*.

The image displays a musical score for measures 170-219 of the first movement. The score is organized into three systems of staves. The first system (measures 170-179) features six staves with dynamic markings such as *ff* *senza dim.*, *f* *senza dim.*, *p* *senza dim.*, and *pp* *sempre*. Measure 170 is circled with the number 32, and measure 179 is circled with 33. The second system (measures 180-189) includes a vocal line with the instruction *scoperto con B.-S. on* and dynamic markings like *mf* and *pp* *sempre*. Measure 180 is circled with 34. The third system (measures 190-219) is marked *Attacca* and shows dynamics like *p*, *pp*, and *pp* *sempre*. The score concludes with the word *Attacca* at the bottom right.

1313

Fig. 107. Presencia del redoble en todos los instrumentos. Compases 170-219 del I Movimiento.

Como refleja la figura anterior, apreciamos el interés de Chávez por destacar este elemento de trémulo que al comienzo de la obra tuvo función secundaria. Algo similar ocurre en *Ionización* y en *First Construction (in metal)*, donde tanto Varèse como Cage, respectivamente, utilizaron en ocasiones el redoble como un recurso que les permite conseguir una masa sonora más densa.

Hacia el final de este primer movimiento aparece una re-exposición de lo que podemos llamar el contenido temático presentado al principio, que aunque no es exactamente igual, nos permite afirmar que el movimiento está en una forma ternaria, A, B, A'.

II MOVIMIENTO

El segundo movimiento se desarrolla en forma ternaria y en *tempo* lento, contrastante, respecto al primer movimiento. Contraste que apreciaremos en varios aspectos como ya hemos dicho; en el cambio de tempo, pero también en el cambio de instrumentación, pasando de instrumentos de parches a instrumentos melódicos como el *glockenspiel*, el xilófono y las campanas tubulares, tres instrumentos que permiten a Chávez idear melodías de forma tradicional, así como buscar relaciones armónicas.

Igualmente, como podemos ver en el segundo movimiento, este tipo de relaciones no son el objeto del autor que usa el *glockenspiel* para hacer acordes e intervalos de terceras, cuartas aumentadas, cuartas y quintas justas; mientras el xilófono y las campanas tubulares, por su parte, acompañan con acordes de segundas mayores y menores, formando, en ocasiones, una especie de clúster que impide una relación armónica clara entre ellos.

35 Largo $\text{♩} = 58$

Juego de Timbres
Glockenspiel

L.V.
p con baquetas de goma
with rubber sticks

36 *sempre in tempo* $\text{♩} = 58$

Xylófono
Xylophone

con dos baquetas blandas
with two soft sticks

pp

Címbalo Suspendido
Suspended Cymbal

pp

Campanas Tubulares
Chimes

p

Gongo Pequeño
Small Gong

Gongo Grande
Large Gong

Fig. 108. En los primeros seis compases del II Movimiento, observamos el uso de estos tres instrumentos, *glockenspiel*, xilófono y campanas tubulares. También observamos cómo Chávez evita la relación armónico-tonal entre ellos.

Desde el quinto compás podemos apreciar cómo, de manera sencilla, pero a la vez novedosa para la época, Chávez emplea en esta obra la técnica de cuatro baquetas en el *glockenspiel*, manteniendo una abertura fija en cada mano que facilita la ejecución de los intervalos escritos. Recordemos que, hasta entonces, lo común era ejecutar este instrumento con dos baquetas. (Fig. 109.)

35 Largo $\text{♩} = 58$

36 *sempre in tempo* $\text{♩} = 58$

Juego de Timbres
Glockenspiel

L.V.
p con baquetas de goma
with rubber sticks

Xylófono
Xylophone

con dos baquetas blandas
with two soft sticks

Címbalo Suspendido
Suspended Cymbal

Campanas Tubulares
Chimes

Gongo Pequeño
Small Gong

Gongo Grande
Large Gong

p

pp

pp

pp

p

pp

p

p

Fig. 109. Utilización de cuatro baquetas y dos pentagramas en la parte del *glockenspiel*. Compases 1-9 del II Movimiento.

Retomando la estructura del II Movimiento, podemos decir que tiene una forma ternaria con una breve introducción, dos interludios y un pequeño tema fugado que aparece en la parte central.

Como vemos en la figura anterior, el movimiento comienza con una breve introducción en el plato suspendido que nos prepara para los acordes *pianos* que nos presenta el *glockenspiel*. Seguidamente, aparece el xilófono marcando el pulso en *pianissimo* para presentar el tema A en el siguiente compás.

Posteriormente, nos llega el primer interludio que comienza con el *crescendo molto* en el gong pequeño y termina siete compases más tarde con el xilófono presentando el tema B, que no es más que una breve fuga llevada a cabo entre el propio xilófono y el *glockenspiel*.



Fig. 110. *Crescendo* del gong pequeño y comienzo del primer interludio. Compás 10.



Fig. 111. Pequeña fuga del II Movimiento. Compases 18-21.

El siguiente interludio nos llega justo al final de la pequeña fuga, cuando irrumpen dos golpes secos en el plato suspendido (Fig. 112.), golpes que se repiten en el siguiente compás, para luego, en el compás 22, presentar nuevamente el tema A ligeramente variado.

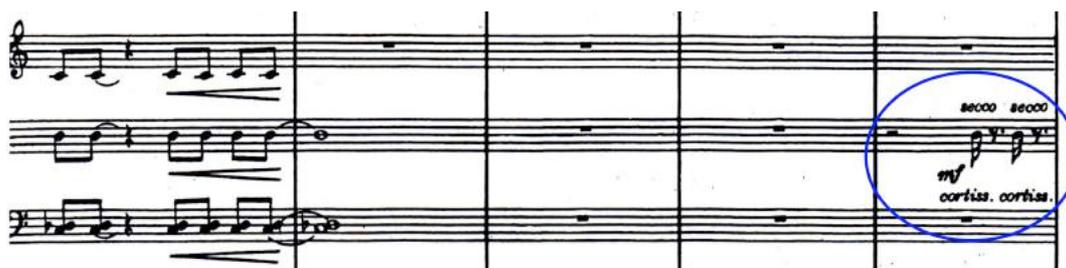


Fig. 112. Golpes secos de platos suspendidos después de la pequeña fuga. Compás 21.



Fig. 113. Presentación nuevamente del tema. Compases 22-24.

Como hemos venido haciendo durante los anteriores análisis formales de las obras, extraeremos los motivos rítmicos del III Movimiento (Fig. 115.), para facilitar su identificación dentro de la partitura general.



a. Motivo A. Compases 3-5.



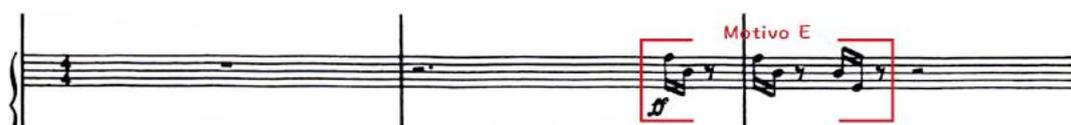
b. Motivo B. Compases 27-28.



c. Motivo C. Compases 55-56.



d. Motivo D. Compás 104.



e. Motivo E. Compases 104-105.

Fig. 115. Exposición de motivos rítmicos del III Movimiento.

Después de los diecisiete compases que ejecuta el timbal durante la introducción, comienza el tambor militar junto al bombo y el timbal en su nota más grave. El timbal nuevamente empieza interpretando hemiolas de tres pulsos en un compás de cuatro, lo que hace que se desplace la acentuación de tiempo. En el compás 24, vemos aparecer, por primera vez, el motivo b ejecutado por los tres tambores: redoblante, tambor militar I y tambor indio.

The image shows a musical score for percussion instruments, measures 42 and 43. The score is written for a piano and a bass line. The piano part is marked 'con B. - S. on' and 'f'. The bass part is marked 'L.V.' and 'f'. The score shows a transition from 'f' to 'p subito' and then to 'mp'. A green oval highlights the first hemiola in measure 24, and a red bracket highlights 'Motivo B' in measure 24. The percussion part includes instructions for Tamb. Ind. Ind. Dr., Tamb. Mil. sin B., Redoblante sin B., Side Dr. S. off, and Tenor Dr. S. off.

Fig. 116. Primeras hemiolas. Aparece el motivo b en el compás 24.

Desde que aparece el motivo b, Chávez comienza a aumentar las texturas rítmicas y se producen distintas hemiolas que crean una sensación de inestabilidad. Primero las claves y el timbal, ejecutando hemiolas de tres tiempos con diferentes acentos en un compás de cuatro tiempos. Luego, aparece el bombo interpretando una hemiola de seis tiempos en un compás de cuatro, lo que hace que la hemiola ocupe un compás y medio.

Retomando el motivo b, podemos decir que también funciona a modo de hemiola de seis tiempos y, al igual que el bombo, esta ocupa un compás y medio.

The image shows a musical score for percussion ensemble, consisting of five staves. The top staff is labeled 'Motivo B' and contains a melodic line with dynamics *mp* and *mf*. The second staff is labeled 'Hemiolas' and shows a rhythmic pattern of eighth notes with accents, circled in green. The third staff is labeled 'Hemiolas' and shows a rhythmic pattern of eighth notes with accents, also circled in green. The fourth staff is labeled 'Hemiolas' and shows a rhythmic pattern of eighth notes with accents, circled in green. The fifth staff is labeled 'Hemiolas' and shows a rhythmic pattern of eighth notes with accents, circled in green. The score is annotated with red brackets labeled 'Motivo B' and green circles labeled 'Hemiolas'.

Fig. 117. Aumento de las texturas rítmicas a partir del uso de hemiolas.

Después del incremento de las texturas rítmicas y el matiz general, en el compás 38, se quedan interpretando un solo, a modo de hemiolas de seis tiempos, las claves y el bombo. El solo de las claves dura cinco compases a diferencia de el del bombo que se prolonga justo el doble, diez compases.

The image shows three systems of musical notation for a percussion ensemble, numbered 47, 48, and 49.
System 47: Features a staff for 'Juego de Timbres' (Glockenspiel) with a circled measure number 47. Below it are staves for 'Redoblante Ten. Dr.' (Tenor Drum) and other percussion parts. Dynamics include *f*.
System 48: Starts with the instruction 'cedendo al - - Moderato' and a tempo marking '♩ = 92'. A circled measure number 48 is present. It includes a 'Maraca' part with dynamics *f*, *mf*, and *mp*, and a 'Motivo C' section. A note '(con B. - S. on)' is written above the staff.
System 49: Continues the percussion parts with various dynamics like *p*, *mp*, and *f*. A circled measure number 49 is at the top right.

Fig. 119. Repetición del motivo B modificado. También se puede apreciar la polirritmia formada por los timbales, la maraca y el tambor militar. Compases 54-67.

Terminada esta corta marcha, el *glockenspiel* introduce la idea de una melodía y evoca un ritmo bailable, acompañado por la maraca y los timbales.

The image shows a musical score for measures 76-79. The top staff is a treble clef with a circled measure number '50' above it. The music consists of several staves. The top staff has a melody starting with a half note G4, followed by quarter notes A4, B4, and C5. The bottom staff has a rhythmic accompaniment of eighth notes. There are dynamic markings: *mp* in the top staff, *f* in the second staff, and *mp* in the bottom staff. Purple brackets highlight the first and last measures of the excerpt.

Fig. 120. Se recrea una corta melodía. Compases 76-79.

En el compás 81, el tambor militar II comienza un redoble que se prolonga siete compases en el matiz de *piano*, *crescendo* a *mezzoforte*, volviendo al matiz de *piano*. Esto nos deja una *codetta* conclusiva entre el bombo y los timbales. A partir de este momento, el espíritu bailable se presenta en el juego que recrean, a través de hemioas, el redoblante, tambor militar I, tambor indio, timbales y, más adelante, el tambor militar II y las claves.

53

Tamb. Ind. *Ind. Dr.*
Tamb. Mil. sin B. *Side Dr. S. off*
Red. sin B. *Ten. Dr. S. off*

Hemiolas

sin B. - *S. off*

Timbal

Bombo

54

con B. - *S. on*

Claves

Hemiolas

Fig. 121. Los tres tambores: el redoblante, el tabor militar I y el tambor indio, recrean un juego a partir del uso de hemiolas.

Este carácter danzario lo vemos nuevamente unos compases más adelante, ahora con un acompañamiento diferente que nos conduce a la parte C. En esta parte, aparecen elementos motivicos nuevos, con los timbales como protagonistas, mientras el tambor indio marca un ostinato rítmico constante.

Ostinato Rítmico

(55) Vivo $\text{♩} = 132$
 Tambor Indio pequeño - *Small Indian Drum*

Motivo E *ff sempre*

Motivo D *ff sempre*

(56) *ff* con B.S. on *cresc.*

mf *cresc. molto*

mf subito

mf *(mf)*

Fig. 122. Presentación de la Sección C del III Movimiento. Compases 103-111.

En todo el III Movimiento podemos destacar el papel protagónico de los timbales que, ahora, en el compás 104, exponen el motivo d. Más adelante, el redoblante, el tambor militar I y el tambor indio, nos dejan el motivo e. Todo esto, acompañado por el tambor indio pequeño¹⁴ que es el motor de toda la sección C. Como veremos, el tambor indio pequeño se desenvuelve en su función tradicional como instrumento acompañante de las danzas populares mexicanas, ejecutando un ostinato rítmico constante.

A partir del compás 121, veremos cómo el tambor indio pequeño cambia su ejecución, pasando del ostinato rítmico a interpretar células rítmicas más pequeñas. El timbal, junto al redoblante, tambor militar I y tambor indio, recrean el motivo D.

Por otra parte, en el compás 125, aparece por primera vez en este III Movimiento, el tresillo, ejecutado en un inicio por el redoblante e incorporándose, más adelante, el tambor militar I y el tambor indio, respectivamente. En este mismo compás, el timbal comienza una ejecución que va *in crescendo*. Más adelante, en el compás 130, el tambor indio pequeño retoma su ostinato rítmico. Todo esto nos lleva hacia la re-exposición de la sección A.

¹⁴ - Carlos Chávez, en los apuntes de su obra *Toccata para Instrumentos de Percusión*, especifica que el tambor indio pequeño debe tocarse con una sola baqueta, pero pueden usarse dos para ejecutar los redobles.

The image displays three segments of a musical score. The top segment, titled "Tambor indio", features a complex rhythmic pattern with a green box highlighting the first measure. The middle segment, marked "51" and "Tempo primo" with a tempo of $\text{♩} = 132$ (*doppio movimento*), shows a transition to a new section. The bottom segment, starting at measure 63, includes annotations: "Motivo B" is boxed in red, "Hemiolas" is circled in green, and performance directions like "con B. - S. on" and "sin B. - S. off" are present. Dynamics such as *ff sempre*, *mp*, and *mf* are also indicated.

Fig. 123. Comienza la re-exposición del sección A. Compás 133.

Como se evidencia en la figura anterior, esta re-exposición de la sección A empieza de la misma manera en que comenzó este III Movimiento; el timbal es el solista, pero ahora solo durante nueve compases. Seguidamente, aparece el tambor militar II, interpretando las primeras hemiolas de esta sección. Tres compases más adelante, el redoblante, el tambor militar II, el tambor indio y el tambor indio pequeño, recrean el mismo motivo b que apareciera, por primera vez, en el compás 24 de la sección A.

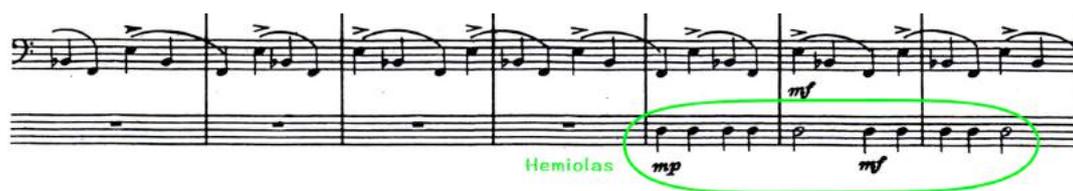
Al igual que en el I Movimiento, Chávez emplea las hemiolas para crear la sensación de irregularidad en este III Movimiento. A continuación, ejemplificamos varias de las hemiolas que aparecieron al comienzo del III Movimiento y que se retoman en esta re-exposición de la sección A, como veremos en la figura 125.



a. Compases 18-20.



b. Compases 21-23.



c. Compases 29-31.

Fig. 124. Ejemplos de hemiolas del III Movimiento. Motivos ternarios articulados en un compás binario de 2/2.

El final de esta sección está marcado por la paulatina aparición de hemiolas, interpretadas en principio por el tambor militar II, luego se incorpora el bombo y, más adelante, las claves y los timbales. De esta manera, se percibe un incremento de la densidad rítmica que provoca, a su vez, una sensación de clímax. Justo después, en el compás 158, comienza a disminuir la masa sonora hasta que, en los últimos cinco compases, queda el timbal ejecutando un solo que nos lleva al calderón final.

The figure displays a musical score across three systems of staves. The first system, labeled 'Motivo B' and measure 64, shows a melodic line and a bass line with various dynamics like *mf* and *f sempre*. The second system, measure 65, continues the musical material. The third system, measure 66, is marked 'cedendo pochiss.' and 'rall. poco', showing a gradual decrease in dynamics from *mf* to *pp*. Specific rhythmic patterns are highlighted with green circles and labeled 'Hemiolas'. A blue circle highlights a section labeled 'Claves', and a pink arrow points to a section labeled 'Timbales'. A yellow box at the end of the score indicates the final five measures of the section.

Fig. 125. Incremento y disminución de la masa sonora hasta el calderón final.

Conclusiones

CONCLUSIONES

Desde que comenzamos a trabajar en la investigación de estas cinco obras para conjunto de percusión, nos dimos cuenta del apasionante proceso que emprendíamos. Cada una de estas obras, así como sus compositores, por separado, son, aún en la actualidad objeto de estudio de muchos intérpretes, no solo de percusión, sino de los más diversos instrumentos. Es por eso, que tener la oportunidad de analizar estas partituras en profundidad, de investigar la vida de sus creadores y, de esta forma, intentar descifrar los motivos y las razones que les motivaron a componerlas ha sido, además de un reto como percusionista, una inmensa satisfacción.

El análisis formal de cada una de ellas nos demostró cómo los compositores hicieron uso de los instrumentos de percusión de distintas maneras, incluso cuando utilizaron los mismos instrumentos. Por ejemplo, podemos ver que el empleo que hizo Amadeo Roldán del güiro, en *La Rítmica V*, otorgándole un papel protagonista desde el compás 11; no tiene nada que ver con el uso que hizo Edgard Varèse en *Ionización*, donde este instrumento aparece por primera vez en el compás 31, con una modesta intervención. Por otra parte, Henry Cowell, en *Ostinato Pianissimo*, solo lo utiliza para recrear una pequeña parte del ostinato que ejecuta el quinto intérprete.

Algo similar ocurre con las maracas. Roldán las emplea manteniendo patrones rítmicos estables o, incluso con redobles que casi siempre sirven como indicador de algún cambio; Varèse, por su parte, las incluye con un fin mucho más colorista, ejecutando pequeños detalles; mientras Carlos Chávez, en la *Toccata para Instrumentos de Percusión*, curiosamente solo utiliza una maraca que aparece a partir del compás 61 del tercer movimiento, formando parte de un patrón básico acompañante junto a los timbales.

Por otro lado, podemos ver el uso y cantidad de cencerros escogidos por John Cage en *First Construction (in metal)*, que dista bastante de las sonoridades buscadas tanto por Varèse como por Roldán, en sus respectivas obras.

Un aspecto importante a destacar es el uso que hacen del piano algunos de nuestros autores en sus obras. Tanto en *Ostinato Pianissimo*, como en *First Construction (in metal)*, el piano adquiere una función distinta a la que originalmente le corresponde, pues en estas obras se le considera un instrumento más dentro de la familia de la percusión. Cowell y Cage manipulan y percuten directamente en las cuerdas, buscando nuevos efectos sonoros. Asimismo, Edgard Varèse también incluye el piano dentro de la instrumentación de *Ionización*, con el fin de conseguir diversas sonoridades; pero a diferencia de los compositores mencionados anteriormente, él no lo manipula, ni percute. Es decir, hace un uso medianamente normal en la ejecución del instrumento.

Refiriéndonos a la instrumentación, apreciamos cómo los cinco compositores escogieron para sus obras una gran variedad de instrumentos que abarcan desde los más usados cotidianamente por una orquesta clásica, hasta los más exóticos y menos conocidos por la audiencia en general. Tal es el caso de los *jala tarang* que usa Cowell, o la marímbula y la quijada de Roldán, el bongó de Varèse, el tambor indio de Chávez o el *water gong* de Cage, hechos que denotan un profundo conocimiento de esta amplia familia instrumental por parte de los autores, que, por otro lado, ya venían dejando patente en algunas obras anteriores a las compuestas solo para conjunto de percusión.

Además de la riqueza instrumental que nos presentan estas composiciones, debemos añadir la rítmica. Observamos cómo Roldán crea exquisitas polirritmias con todos los instrumentos, y en particular con las claves, combinando el motivo de *son* en diferentes tiempos. Vemos cómo consigue desplazamientos rítmicos provocados por la utilización de motivos, con una duración mayor que los tiempos del compás. Roldán estudia y conoce perfectamente las células rítmicas afrocubanas y las inserta en sus *Rítmicas* de un modo tal como no se había hecho hasta entonces.

Otro resultado polirrítmico interesante es el conseguido por Cowell en *Ostinato Pianissimo*. En la obra se recrean ocho ostinatos diferentes, que comienzan en

distintos momentos. Esto por sí solo provoca una riquísima polirritmia, pero si a eso le sumamos que Cowell va variando la acentuación en cada repetición de los ostinatos, entonces el resultado es aún mayor.

Sin embargo, ni Varèse ni Cage emplean reiteradamente las polirritmias, aunque están presentes en algunos fragmentos puntuales. Por su parte, Chávez prefiere para estos juegos polirrítmicos las hemiolas. Tanto en el primero como en el tercer movimiento usa este recurso, con la intención de crear cierta inestabilidad rítmica. Chávez utiliza hemiolas de dos tiempos en compases de tres, hemiolas de tres tiempos en compases de cuatro y de seis tiempos, también en compases de cuatro; a veces las expone en solitario, pero en ocasiones llega a combinar hasta tres hemiolas en el mismo fragmento musical.

El redoble es otro recurso usado por los compositores. Cage escribe grandes masas de redobles, que son interpretadas por los *thundersheets*, y crean una sensación de efecto continuo. Varèse, por su parte, utiliza este efecto recreándolo en los tam tam y en los platos, que, en ocasiones, se mezclan con las sirenas, dando como resultado un sonido amplio, abierto. Chávez también usa el redoble en el final de su primer movimiento, creando una masa ejecutada por todos los membranófonos, que comienza en el matiz de *pianissimo* hasta llegar, a través de un *crescendo* paulatino, al matiz de *fortissimo*, para luego decrecer hasta el *pianissimo* nuevamente y llegar así al final del movimiento.

Tanto Roldán como Cowell hacen muy poco uso de este recurso. Cowell lo utiliza para evidenciar los finales de los ostinatos, así como en los últimos compases de su obra; mientras Roldán lo emplea sobre todo en las maracas, como mencionamos antes, a modo de aviso de algún cambio.

Hemos comenzado el capítulo que se refiere al análisis formal de las obras, plasmando la estructura de cada composición, todas, menos la de *Ostinato Pianissimo*. La obra de Cowell, como sabemos, y bien lo indica su nombre, se compone de ostinatos que se van repitiendo hasta el final, donde se encuentran todos los instrumentos y ejecutan un motivo de redoble, que da paso al compás

final, en el cual los ocho instrumentistas intervienen a modo de preguntas y respuestas entre ellos.

Al analizar formal y musicalmente cada obra, hemos comprobado la complejidad del trabajo desplegado en ellas. Cada compositor conoce y desarrolla perfectamente su forma y, en este aspecto, vemos cierta similitud entre las *Rítmicas V y VI* e *Ionización*. Por otra parte, la *Toccata para Instrumentos de Percusión* es la única obra compuesta en tres movimientos, e intenta reflejar lo que en su origen representó la forma musical *toccata*, creada en Italia en el siglo XVI. Chávez alterna los movimientos de manera rápido–lento–rápido, y también destaca cierto virtuosismo en la ejecución, otra característica primigenia de este género.

De todos los análisis realizados, nos ha llamado la atención especialmente, la estructura creada por Cage para escribir *First Construction (in metal)*. El compositor norteamericano divide su obra en cinco macro unidades, que contienen un número de compases que van variando, con una diferencia de dieciséis unidades. La primera macro unidad, de sesenta y cuatro compases, contiene las cuatro micro unidades que sirven, a su vez, para el desarrollo de las siguientes cuatro macro unidades. Todo esto teniendo en cuenta, como ya hemos visto en el análisis, los distintos círculos de sonidos y de ritmo. Creemos que la obra es un trabajo de arquitectura musical, como su propio nombre lo indica.

Respecto a la dinámica, debemos decir que las *Rítmicas*, en general, se mueven entre el *piano* y el *mezzoforte*. Roldán usa acentos y *sforzandi* para destacar algunos pasajes de hemíolas, o pasajes conclusivos a modo de enlaces. Evidentemente, cuando quiere destacar a algún intérprete, acentúa su matiz a *forte* o a *fortissimo*, como es el caso de la coda de la *Rítmica VI*.

Ionización, por su parte, se desarrolla entre el *piano* y el *pianissimo*, con pequeños destellos contrastantes en *forte* hasta el compás 38; donde, después de unas repentinas explosiones de sonidos, comienza un *crescendo* que nos lleva al segundo tema, seis compases más tarde. La intensidad sigue siendo la misma,

con pequeños juegos a modo de preguntas y respuestas hasta el compás 51, donde se recupera el matiz inicial. Se suceden tres explosiones de sonidos bien definidas en los compases 66, 69 y 74; y la última da comienzo a la coda. Esta parte final tiene destellos en *fortissimo*, *forte*, e incluso *sforzandi* que nos van llevando hacia el *pianissimo* calderón final.

Henry Cowell, en este sentido, es bastante claro, no solo por el nombre que le da a su obra, sino porque también nos indica al comienzo de la misma lo que quiere: *sempre pianissimo*. Esto es invariable hasta el compás 79, donde aparece el primer *fortissimo*; matiz que va pasando por las distintas voces hasta llegar al final, en el compás 86.

Por su parte, Cage aplica de diferente manera la dinámica, que en este caso, es mucho más contrastante. Resalta en cada momento el instrumento que desea destacar. Un caso que lo ejemplifica es el de los *cowbells* en el compás 17, que irrumpen con un *fortissimo*; o el de los *japanese temple gongs*, en el compás 58. Cambia mucho de matices, aunque en la mayoría de los casos, no son cambios bruscos, sino llevados a través de *crescendi* o *diminuendi*. Suelen ser cambios que van desde el *pianissimo*, hasta el *fortissimo*.

En este aspecto, la *Toccata para Instrumentos de Percusión* tiende a ser una estructura por bloques. Chávez mueve la dinámica en todas las voces de igual manera; es decir, en casi toda la obra, apreciamos cómo los matices se mueven por los seis intérpretes de forma muy similar, los *crescendi* o *diminuendi* son llevados a cabo por todos y al mismo tiempo; al igual que los cambios de intensidad: *piano*, *mezzoforte*, *forte* y *fortissimo*.

En cuanto a la riqueza rítmica debemos destacar, cómo las *Rítmicas V y VI*, nos dejan patrones esenciales de la música cubana. Como vimos anteriormente, los ritmos de la clave de *son*, el *tumba'o*, las frases a modo de improvisación en el bongó y en el timbal cubano, los redobles en las maracas, entre otras cosas, están bien ajustados para que su lectura resulte más fácil en el momento de la ejecución y, de esta manera, se logre el resultado deseado. Debemos recordar,

que aunque en las *Rítmicas* no encontramos una gran dificultad a la hora de interpretar el güiro, las maracas, el timbal cubano o el bongó, Roldán ya había escrito, para entonces, un pequeño método explicativo sobre la forma correcta de ejecutar estos instrumentos y sobre la manera que él utilizaba a la hora de escribir para ellos.

Los ritmos escritos por Varèse tienen otra dificultad, como podemos apreciar en la partitura. Ya en el sexto compás nos escribe un quintillo de semicorcheas que alterna silencios y notas para la *grosse caisse*, *caisse roulante*, maracas y pandereta y, todo esto, en el matiz de *piano* o *pianissimo*. En el siguiente compás, nos deja un tresillo de corchea que, al igual que el quintillo anterior, alterna silencios y notas. Esta es la tendencia rítmica de la obra en general, una utilización de ritmos poco comunes que alternan silencios y notas, lo que no facilita la lectura del intérprete. Aunque tiene un *tempo* relativamente cómodo (negra = 69), todas estas combinaciones de figurado nos obligan a estar bien atentos a la hora de interpretarla.

En *Ostinato Pianissimo*, el ritmo no tiene grandes complicaciones, solamente el cuarto intérprete (xilófono) tiene un papel con cierta dificultad. Todos los ritmos usados por Cowell están basados en blancas, negras y corcheas, y la mayor dificultad que encierran es cuando se repiten los ostinatos y cambian la acentuación.

En cuanto al uso de los ritmos, Cage nos recuerda a Varèse, aunque su obra tiene menos complicaciones en este sentido. *First Construction (in metal)* es más rápida (negra = 96) que *Ionización* (negra = 69), pero los patrones rítmicos con cierta dificultad, como los tresillos, quintillos o sietecillos, nunca se alternan con silencios, lo cual nos parece más sencillo a la hora de interpretar. La dificultad, en este aspecto, la encontramos en el uso de puntillos y ligaduras de prolongación, que nos exigen concentración para ejecutar correctamente el valor de las notas en cuestión.

Chávez, por su parte, compone con un ritmo más sencillo de blancas, negras, corcheas y semicorcheas. Nos deja alguna síncopa y apenas diez compases en el primer movimiento, donde aparecen tresillos de semicorcheas, ejecutados por el tambor militar I y II y el redoblante. Aunque la obra no tiene grandes dificultades rítmicas en su lectura e interpretación, debemos tener en cuenta, como ya hemos visto, que el autor se apoya en las hemiolas para crear cierta sensación de irregularidad, por lo que debemos ejecutar fielmente los ritmos con sus acentuaciones, para que de esta forma se genere su peculiar riqueza polirrítmica.

Todas estas características nos demuestran la gran diversidad estilística de las obras. Cada una de ellas tiene su propio estilo y llevan intrínseca, como es evidente, la personalidad de su autor, el momento que vivenciaban, así como las circunstancias en las cuales las crearon. Como hemos planteado con anterioridad, nada es ajeno y son muchos los elementos que influyen, de una forma u otra, en un proceso creativo.

No obstante, creemos que las *Rítmicas V* y *VI*, así como *Toccata para Instrumentos de Percusión*, tienen puntos en común. Las *Rítmicas V* y *VI* son las primeras obras escritas para conjunto de percusión y, en ellas, Roldán explota no solo los ritmos, sino también nos muestra las cualidades tímbricas y musicales de la percusión cubana. Chávez, por su parte, refleja en su obra algunos patrones rítmicos del folclore mexicano e incorpora el tambor indio dentro de un conjunto meramente sinfónico. Ambos autores recrean en sus composiciones la tradición musical de estas dos culturas latinoamericanas y, quizás, la inquietud que les mueve es dejar constancia del amplio potencial de estos instrumentos autóctonos.

Hoy son muchas las obras escritas, tanto para solistas de percusión como para cualquier agrupación orquestal, donde los compositores emplean claves, maracas, güiro o bongó, ya sea por sus cualidades sonoras, por sus timbres, o por recrear sencillamente un estilo. Tal vez, aquí sea donde radica uno de los legados más importantes de estas dos obras.

También vemos cómo Varèse en su obra utiliza algunos de estos instrumentos folclóricos latinoamericanos: bongó, maracas, claves y güiros. Los usa, sacándolos de sus contextos y de su manera habitual de ser ejecutados, con el único objetivo de explotar sus cualidades tímbricas. Lo mismo hizo Cowell, en *Ostinato Pianissimo*, con el bongó, el güiro y los *jala tarang*, instrumentos típicos de culturas tan dispares como la cubana y la hindú, respectivamente. Por su parte, Cage emplea instrumentos de Japón: los *japanese temple gongs*, así como de otras regiones del mundo, entre ellos los *turkish cymbals*, y los *chinese cymbals*.

En cuanto a las texturas que utiliza cada autor, también encontramos ciertas similitudes entre sus obras. Aunque Cage, como hemos visto, escoge una estructura bastante peculiar para *First Construction (in metal)*, que nada tiene que ver con ninguna de las otras cuatro composiciones, sí notamos ciertos puntos de encuentro con la sonoridad de *Ionización*. Ambas obras usan grandes masas de redobles, figurados rítmicos parecidos y, quizás, las sensaciones que nos provocan al escucharlas se asemejan también. Es pertinente recordar que Cage estuvo en el estreno de la obra de Varèse en el Carnegie Hall de Nueva York; y es probable que esta fuera una de las influencias que estuviera presente en el momento de su composición.

Otra similitud importante es el uso que hacen del *string piano*, tanto Cage, que utiliza uno en *First Construction (in metal)*, como Cowell, que emplea dos en *Ostinato Pianissimo*. Este piano, usado de manera poco convencional, es una creación de Cowell y es la semilla de lo que más adelante llegó a ser el “piano preparado” de Cage.

Creemos que estas cinco obras para conjunto de percusión son obras maestras del repertorio de este instrumento. Sus aportaciones, desde todos los puntos de vista, están presentes en muchas de las obras que se crearon con posterioridad, no solo para conjunto, sino también para la percusión en general. Como bien sabemos, las primeras décadas del siglo XX, son cruciales para esta familia y,

como hemos mencionado, muchos compositores escribieron obras de todo tipo y de gran calidad e importancia, como el primer *Concierto para percusión y Orquesta* de Darius Milhaud en 1930, la *Música para Cuerda, Percusión y Celesta* de 1936, la *Sonata para dos pianos y percusión* de 1937, ambas de Béla Bartók, así como la *Suite para Percusión* de 1933, *IV* de 1935 o *Marcha para 30 Instrumentos de Percusión* de 1939, obras de la compositora alemana y ayudante de Henry Cowell, Johanna Magdalena Beyer. De igual manera, se pueden citar el *Concertino para Marimba y orquesta* de Paul Creston en 1940 y otras obras escritas por el propio John Cage o Lou Harrison, solo por mencionar algunos de los compositores que prosiguieron su quehacer o comenzaron a escribir para percusión.

El panorama a comienzos del siglo XX resulta irreconocible si lo comparamos con la situación de hoy, cien años después. Las nuevas técnicas instrumentales o el desarrollo, tanto en la construcción de instrumentos como en el nivel de ejecución de los mismos, abren el abanico sonoro e incrementan las posibilidades de las que disponen los compositores para sus creaciones. Si como hemos dicho, el siglo XX fue el siglo de la percusión, no hubo mejor manera de comenzar, que dejándonos el legado de estas cinco obras maestras, consideradas obras pioneras, que abrieron el camino para el conocimiento y desarrollo de esta gran familia instrumental .

Creemos que este trabajo de investigación arroja una visión más amplia sobre estas primeras obras escritas para conjunto de percusión, ayuda a conocer y comprender mejor a los compositores de las mismas, así como el momento y contexto en el que las crearon. Para todo ello creemos imprescindible las biografías de los autores, el análisis formal y las influencias socio-culturales que vivenciaron Amadeo Roldán, Edgard Varèse, Henry Cowell, John Cage y Carlos Chávez. Consideramos de gran importancia el reconocimiento de estas obras como la base de lo que posteriormente se desarrolló y de lo que, aún en la actualidad, continúa desarrollándose en la familia de la percusión; una familia

instrumental, que, desde entonces, no ha dejado de crecer y de aportar nuevos timbres al espectro sonoro de una de las más hermosas ramas del arte, la música.

Bibliografia

BIBLIOGRAFÍA

- ARAGÚ Rodríguez, Domingo. *Los instrumentos de percusión*. La Habana: Editora Musical de Cuba, 1995.
- ARDÉVOL, José. *Introducción a Cuba: La Música*. La Habana: Instituto del Libro, 1969.
- ARDÉVOL Muñoz, María Isabel. "Los Ardévol: Fernando y José dos músicos olvidados". *D'art* 11 (1985): 285- 300.
- BECK, John. *Encyclopedia of Percussion*. Nueva York: Ediciones Taylor & Francis, 1995.
- BLADES, James. *Percussion Instruments and their History*. London: Faber & Faber, 1971.
- CAGE, John. *Silencio*. Madrid: Editorial Árdora, 2002.
- CAMPOS, Roberto. *Método Completo de Percusión*. Volumen I. Valencia: Editorial de Música Piles, 1976.
- CARPENTIER, Alejo. *Ese músico que llevo dentro*. Madrid: Alianza Editorial, S. A, 2007.
- CARPENTIER, Alejo. *Ese Músico que Llevo Dentro*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1980.
- CARPENTIER, Alejo. *Obras completas de Alejo Carpentier IX. Crónicas 2; Arte, literatura, política*. Volumen 9. Carpentier, Alejo (Ed.). México: Siglo Veintiuno Editores, 1978.
- CARPENTIER, Alejo. *Obras completas de Alejo Carpentier X, Ese músico que llevo dentro*. Volumen 1. México: Siglo Veintiuno Editores, 1987.
- CARPENTIER, Alejo. *Obras completas de Alejo Carpentier XI. Ese músico que llevo dentro 2*. México: Siglo Veintiuno Editores, 2002.
- CARPENTIER, Alejo. *Obras completas de Alejo Carpentier, Volumen XII. Ese músico que llevo dentro 3. La música en Cuba*. México: Siglo Veintiuno Ediciones, 1987.
- CARPENTIER, Alejo. *La música en Cuba*. La Habana: Editorial Pueblo y Educación, 1989.

- COWPER, Rose. *Four Years in South Africa*. London: Colburn and Bentley, 1829.
- CRAYCRAFT, Jeremy L. *William Russell's Percussion Ensemble Musica, 1931 – 1940*. Doctor of Musical Arts (DMA) Department of Percussion of the College-Conservatory of Music. Ohio: University of Cincinnati. 2011.
- CROFTON, Ian y Fraser, Donald. *La música en citas. Diccionario de citas de la música y los músicos*. Barcelona: Ediciones Robinbook, s.l, 2001.
- DE BRY, Theodor. *Historia American*. Parte III. Frankfurt: 1592
- DONINGTON, Robert. *The Instruments of Music*. London: Methuen, 1951.
- ELI Rodríguez, Victoria, Ana Victoria Casanova Oliva, Jesús Guanche Pérez, Zobeyda Ramos Venereo, Carmen María Sáenz Coopat, Laura Delia Villar Álvarez y María Elena Vinuesa González. *Instrumentos de la Música Folclórico-Popular de Cuba*. La Habana: Editorial Ciencias Sociales, 1997.
- FREDERICK Wagner, William. "A Brother Remembers William Russell", *The Southern Quarterly*, Volúmen. XXXVI, No. 2. Mississippi: University of Southem Mississippi, 1997.
- GAUSA, Manuel. *La Anarquía del Silencio: John Cage y el arte experimental*. Barcelona: Museo de Arte Contemporáneo, 2009.
- GIL Corral, Jesús y Serrano Vida, Montserrat. *Música: Volumen práctico: Oposiciones al cuerpo de profesores de educación secundaria*. Sevilla: Editorial Mad, S. L. 2003.
- GIRÓ, Radamés. *Diccionario enciclopédico de la música en Cuba*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2009.
- GÓMEZ, Zoila. *Amadeo Roldán*. La Habana: Arte y Literatura, 1977.
- GRANET, Marcel. *Dances et Légendes de la Chine ancienne*. Volúmen I. Paris: Alcan, 1926.
- GROVE, George. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Stanley Sadie. California: Universidad de California, 2008.
- HERNÁNDEZ Sampieri, Roberto, Carlos Fernández-Collado y Pilar Baptista Lucio. *Metodología de la Investigación*. Cuarta Edición. México: McGraw-Hill/Interamericana Editores, S. A. De C. V., 2006.

- KIRBY P.R. *The Musical Instruments of the Native Races of South Africa*. Johannesburg: Witwatersrand University Press, 1953.
- LARSON, Key. *Where the Heart Beats: John Cage, Zen Buddhism, and the Inner Life of Artists*. New York: The Penguin Press, 2012.
- LEÓN, Argeliers. *Del canto y el tiempo*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1984.
- LEYMARIE, Isabelle. *Cuban Fire, La música popular cubana y sus estilos*. Madrid: Ediciones Akal, 2005.
- LINARES, María Teresa. *Introducción a Cuba: La música popular*. La Habana: Instituto del Libro, 1970.
- MACKAY, Mercedes. *The Traditional Musical Instruments of Nigeria, The Nigerian field, vol. XV, nº3*. Stroud - Gloucestershire: Arthurs Press, 1950.
- MADERUELO, Javier. *Edgar Varèse*. Madrid: Círculo De Bellas Artes, 1985.
- MADERUELO, Javier. *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneo*. Madrid: Ediciones Akal, 2008.
- MARCOS, Tomás. *Pensamiento Musical y Siglo XX*. Madrid: Fundación de Autor, 2002.
- MARTÍN, Edgardo. *Panorama histórico de la música cubana*. La Habana: Cuaderno CEU Universidad de la Habana, 1971.
- MILLER, Leta E. And Lieberman, Fredric. *Composing a World: Lou Harrison, Musical Wayfarer*. Illinois: University of Illinois Press, 1998.
- MORENO Rivas, Yolanda. *Rostros del nacionalismo en la música mexicana*, México, D.F.: Escuela Nacional de Música, UNAM, 1989.
- MORGAN, Robert P. *La Música del Siglo XX*. Madrid: Ediciones Akal, S. A, 1999.
- NATTIEZ, Jean Jacques (Ed.) and Samuels, Robert (Trans). *The Boulez-Cage Correspondence*. Reino Unido: Cambridge University Press, 1993.
- NEIRA Betancourt, Lino. *La Percusión en la Música Cubana*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2005.
- NEIRA Betancourt, Lino, "Rítmicas V – VI de Amadeo Roldán. Golpe al centro de la percusión", *Clave 3* (2015), 12 – 17.
- NICHOLLS, David. *John Cage*. Illinois: University of Illinois Press, 2007.

- NYMAN, Michael. *Música experimental de John Cage en adelante*. Girona: Documental Universitaria, 2006.
- PARDO, Carmen. *La escucha oblicua. Una invitación a John Cage*. España: Sexto Piso, 2014.
- PASCUAL, Josep. *Guía Universal de la Música Clásica*. Barcelona: Ediciones Robinbook, s.l, 2008.
- PATTERSON, David W. *John Cage, Music, Philosophy, and Intention, 1933-1950*, Oxford: Routledge, 2002.
- PAYSON, Al. *Techniques of Playing Bass Drum, Cymbals and Accessories*. [S.l.]: Editado por Payson Percussion Products, 1971.
- PIÑEIRO Díaz, José. "Prólogo". En *Algo sobre apreciación musical*, Amadeo Roldán (Ed.). 5-10. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1980.
- PRIETO, Carlos. *Las aventuras de un violonchelo. Historias y memorias*. México D. F.: Fondo de Cultura Económica, 1998.
- PRITCHETT, James. *La Música de John Cage*. Massachusetts: Cambridge University Press, 1996.
- RODRÍGUEZ, Mauricio. *Música de Clusters, transcripciones y comentarios de un manuscrito de Henry Cowell*. Trabajo de doctorado en composición. California: Universidad de Stanford., 2008.
- ROLDÁN, Amadeo. *Algo Sobre Apreciación Musical*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1980.
- ROWBOTHAM J.F. *The History of Music*. London: Trübner, 1893.
- RUSSELL, William. "Interview by Gillespie and Young", 19. En *Percussive Arts Society Research Proceedings*. Volumen 1. Washington: Percussive Arts Society, 1991.
- SACHS, Curt. *The History of Musical Instruments*. New York: Norton, 1940.
- SACHS, Curt. *Rhythn and Tempo*, Norton, New York, 1953.
- SCHAEFFNER, André. *Origine des Instruments de Musique*. Paris: Payot, 1936.
- SLONIMSKY, Nicolas. *A Life Story*. Oxford: Oxford University Press, Inc., 1994.

- STANFORD, C.V. and Forsyth, Cecil. *A History of Music*. New York: Macmillan, 1917.
- STOW, G. W. *The Race of South Africa*. London: Swan Sonnenschen, 1905.
- TONGUE, M. H. *Bushmen Paintings*. Oxford: Clarendon Press, 1909.
- VELAZCO, Jorge. "Introducción". En *Ensayos ante una sonata*. Charles Ives (Ed.). 11. México: Editorial UNAM, 1982.
- WALLASCHEK, Richard. *Primitive Music*. London: Longmans, 1893.
- WHITE, C. L. *Drums Through the Ages*. Los Angeles: Sterling Press, 1960.

Sitios webs consultados:

- BILL, Alves: Lou Harrison Biography.
<http://www2.hmc.edu/~alves/harrisonbio.html> (Consultado el 25-10-2015).
- DOBADO González, Rafael. La inmediata postguerra 1919–1924. Historiasiglo20.org: el sitio web de la historia del siglo XX. En <http://www.historiasiglo20.org/HM/3-1.htm> (consultado el 4-11-2015).
- ENCARIBE: Enciclopedia de Historia y Cultura del Caribe. "Amadeo Roldán Gardés: Música Cuba".
<http://www.encaribe.org/es/article/amadeo-roldan-gardes/692>
(Consultado el 25-09-2015).
- FREED, Richard: Notas al programa para la siguiente presentación: *National Symphony Orchestra*, director: Leonard Slatkin, Mayo 11-13, 2006, en http://www.kennedy-center.org/calendar/index.cfm?fuseaction=composition&composition_id=3183 (consultado el 20-07-2015).
- GUÍA DE NUEVA YORK.COM.
<http://www.guiadenuevayork.com/solomon-r-guggenheim-museum>
(Consultado el 2-11-2015).
- JAMES Guessford, Jesse. *The Compositional Procedures used in John Cage's Six Short Inventions, First Construction (in metal), and spontaneous earth*. Tesis Doctoral. Illinois: University of Illinois: 2004.

- JURADO Díaz, Raquel. *John Cage: Un nuevo paradigma artístico en las fronteras de la creación*. "Conservatorio Superior de Música Rafael Orozco de Córdoba". <http://www.csmcordoba.com/revista-musicalia/musicalia-numero-1/184-john-cage-un-nuevo-paradigma-artistico-en-las-fronteras-de-la-creacion> (Consultado el 1-11-2015).
- LÓPEZ Rojo, Alfonso. *Monográfico John Cage*. 3. En https://multimedia.lacaixa.es/lacaixa/ondemand/obrasocial/interactivo/media_art/cage/swf/pdf/en/PDFcage.pdf (Consultado el 2-11-2015).
- RODRÍGUEZ Gómez, Lester. *Las Rítmicas V y VI de Amadeo Roldán y la Toccata para instrumentos de percusión de Carlos Chávez: análisis comparativo de dos aproximaciones vanguardistas latinoamericanas. Trabajo de Investigación*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, 2010.
[http://www.academia.edu/3523793/Las R%C3%ADtmicas V y VI de Amadeo Roldán y la Toccata para instrumentos de percusión de Carlos Chávez](http://www.academia.edu/3523793/Las_R%C3%ADtmicas_V_y_VI_de_Amadeo_Roldán_y_la_Toccata_para_instrumentos_de_percusión_de_Carlos_Chávez) (Consultado el 17-10-2015).
- SAN FRANCISCO CLASSICAL VOICE
<https://www.sfcv.org/learn/composer-gallery/harrison-lou> (Consultado el 7-08-2015).

Otros sitios consultados:

- CHORRO DE LUZ. <http://www.chorodeluz.net/2011/07/aluvion-john-cage-works-for-percussion.html> (Consultado el 14-07-2015).
- JOHN CAGE. http://johncage.org/pp/John-Cage-Work-Detail.cfm?work_ID=72 (Consultado el 18-04-2015).
- JOHN CAGE. TEMAKEL. <http://www.temakel.com/texoljcase.htm> (Consultado el 10-07-2015).
- MUSICALIA Número 1. Conservatorio Superior de música de Córdoba. <http://www.csmcordoba.com/revista-musicalia/musicalia-numero-1> (Consultado el 17-10-2015).

- REVISTA CÓDIGO. <http://www.revistacodigo.com/el-arte-despues-de-john-cage-10-piezas-inspiradas-en-su-obra> (Consultado el 21-03-2015).

